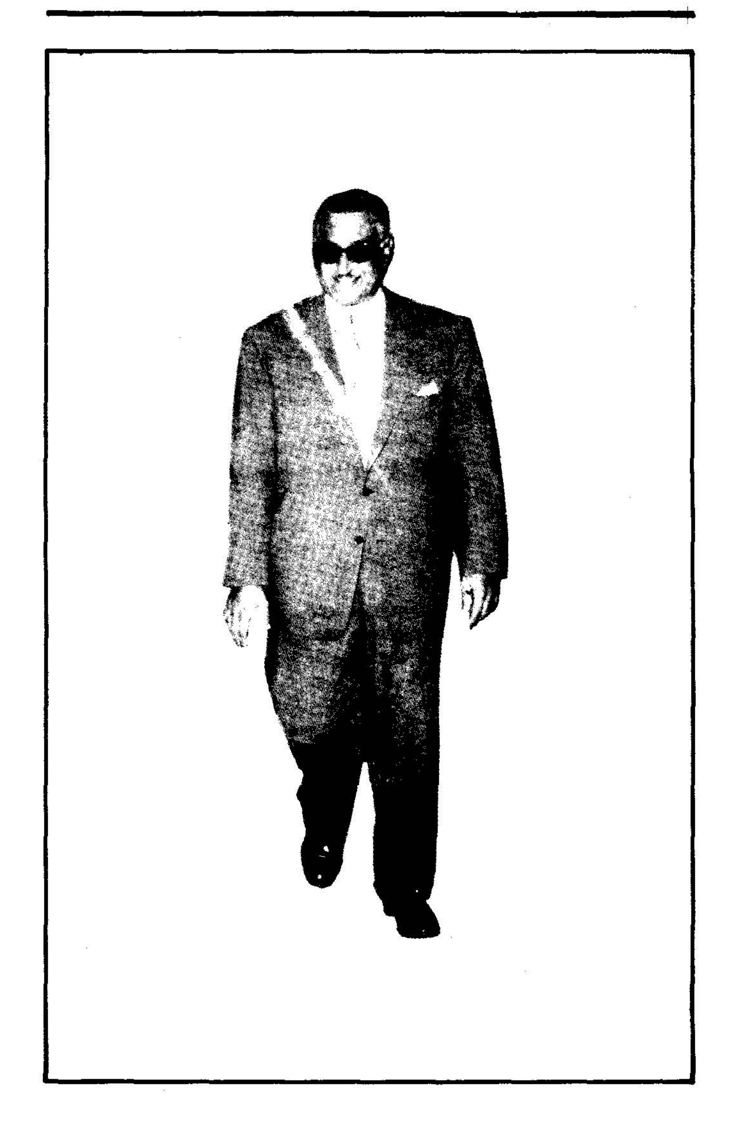
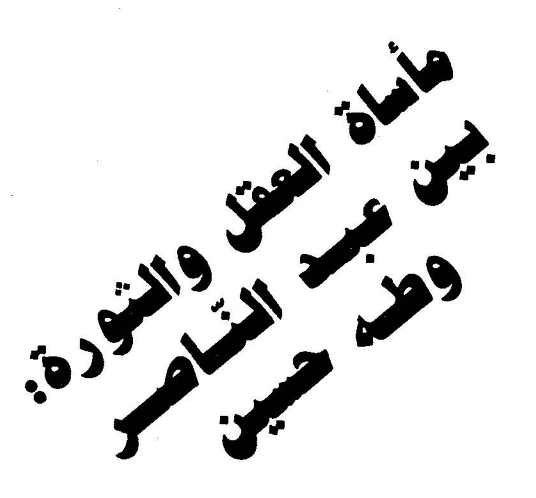
على هامش ملفّ «الآداب» الخاصّ بعبد النّاصر



يرسل طه حسين نفسه على سجيَّتها في كتابه **مستقبل الثّقافة في مصر**، فيرى مصرَ التي يودّ أن يرىٰ، ويرى مصر ـ الحلم المحرَّرةَ من القيود جميعها. ويطلق جمال عبد النَّاصر أحلامه الكبيرة في كتابه الصغير **فلسفة الثّورة**، ويتطلّع إلى مصر التي تاق طه حسين إليها، حيث حلُم الانعتاق مجسَّدٌ، وآثاره تدلّ عليه. لكأنَّ الرجلين تقاسما الحلم واتّفقا عليه، واختلفا في أسباب الوصول المفضية إليه. يكتب طه حسين: «أُرسلُ نفسي على سجيَّتها في هذا الحلم الرائع الجميل، فأرى مصر وقد بذلت ما دعوتُها إلى بذله من جهدٍ في تعهُّدِ ثقافتها بالعناية الخاصَّة والرِّعاية الصّادقة، وأرى مصر قد ظفرتْ بما وعدتها الظّفر به، فانجاب عنها الجهلُ وأظلَّها العلمُ والمعرفةُ وشملت الثّقافةُ أهلَها جميعاً»[١]. ويقول عبد النّاصر: «ولست أدري لماذا يخيَّل إليَّ دائماً أنَّ في هذه المنطقة التي نعيش فيها دوراً هامّاً يبحث عن البطل الذي يقوم به، ثمَّ لست أدري لماذا يخيَّل إليَّ أنَّ هذا الدور الذي أرهقه التجوال في المنطقة الواسعة الممتدَّة في كلّ مكانٍ حولنا، قد استقرّ به المطاف متعباً منهوكَ القوى على حدود بلادنا يشير إلينا أن نتحرَّكَ، وأن ننهض بالدّور ونرتدي ملابسه، فإنَّ أحداً غيرنا لا يستطيع القيام به»[٢].



د. فيصل درّاج

يؤكِّد هذان التَّصوّران وحدةَ الحلم وتعارضَ السبلِ الّتي تقود إليه. يبدأ طه حسين واضحاً، فينظر إلى مستقبلٍ يصوغه العلمُ والمعرفةُ، ويفصّل في أشكال العلم وألوان المعرفة، فلا علم يُطلب من دون فائدة، ولا معرفة تُبتغى بلا سبب محدَّد يدفع إليها. يتّكئ طه حسين على منظورٍ سياسيٍّ شاملٍ يشتقُّ السّياسةَ الثّقافيَّةَ من واقعٍ اجتماعيٍّ مصريٍّ يحتاج إلى الإصلاح، ويرى في تعميم الثّقافة الواعية لدورها أداةً لتحقيق الإصلاح. ويعود عبد النَّاصر إلى مجازٍ رومانسيٍّ مقمَّط بالغمام، إذ الفارسُ المنشودُ يحطُّ على أعتاب مصر، وقد أرهقه التَّجوال. إنَّ وحدة الحلم الوطني لا تقارب بين التَّصوّرين بسبب اختلاف في مفهوم التاريخ والتعامل معه؛ فبينما يقرأ طه حسين الإصلاحَ في تراكم متدرِّجٍ للثّقافة والمعرفة، يأخذ عبد النّاصر بأسطورة «رجل الأقدار» أو «أمّة الأقدار». يبدو التّاريخ واضحاً في التّصوّر الأوّل، ويذوب التّاريخ في أثير «الرسالة» في التّصوّر الثاني؛ إذ البطل، كما الأمّة، يستجيبان إلى هاتفٍ من الغيب ويلبِّيانه. ولعلّ هذا الاختلاف هو الذي جعل

---

(١) طه حسين، **مستقبل الثّقافة في مصر** (القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٣٨)، ص ٣٩٦.

(٢) جمال عبد النَّاصر، **فلسفة الثّورة، والميثاق** (بيروت: دار المعرفة ـ دار القلم، ١٩٧٠)، ص ٨٨.

طه حسين يميل إلى الانكفاء في زمن عبد النَّاصر، فيحمل معاركه القديمة ويلوذ بالصمت، أو بما هو منه قريب. ويمكن تفسير هذا الاختلاف بالركون إلى صيغ مجرّدة، كإقامة تعارض بين السّياسيّ والمثقّف أو بين الأخير والسُّلطة. غير أنّ هذا التفسير تعميم لا نفع فيه: فقد كان عبد النَّاصر مثقَّفاً، وإن اختلفت الألقاب؛ كما أنَّ مثقَّفاً مستنيراً مثل طه حسين لا يرفض السلطة بسبب اسمها، وهو الذي تعاون مع سلطات سابقة في العهد الملكي. فالاختلاف بين الرجلين يعود إلى تباينٍ صارخٍ في مفهوم الإصلاح والثَّورة، ولاسيّما أنّ طه حسين لم يقم، في حياته أبداً، بفصل بين الثّقافة والسّياسة الثّقافيّة، أي أنّه عالج في حياته كلّها أسئلة الثّقافة بوصفها أسئلةً سياسيَّة لها منطقها الخاصّ.

يأخذ عبد النَّاصر في تأمّلاته الذاتيَّة الأولى بصورة «رجل الأقدار» الّذي أوكل إليه التاريخُ رسالةً لا يستطيع الهروب منها. ومنطقُ الرِّسالة يجعل النّصر قائماً في أعطاف من يحملها. ولذلك يتحدّث عبد النَّاصر عن أحلامه، وعن الغايات النهائيَّة، ولا يتأمّل كثيراً في **فلسفة الثّورة** الأدواتِ الّتي تصوغ الحلم. نقرأ القول التالي: «وأحياناً كنت أهبط من ارتفاع النجوم إلى سطح الأرض فأحسّ أنّني أدافع عن بيتي وعن أولادي، ولا تعنيني الحدودُ الموهومةُ والعواصمُ والدولُ والشعوبُ والتّاريخ»[1]. لا تحجب اللّغة السّياسيَّة التي تنسُج الكتابَ النبرةَ الرومانسيَّة التي تحكم منطقه الداخلي، إذ البطل مؤمن بغاياته، ومؤمن بأنَّها في طريقها إليه، بل إنّه مؤمن بأنّه سيعيد إلى الوقائع المشوّهة جوهرَها المفقود، فتقف سويّة، كما يجب أن تكون. تتضافر الأحلام «ورجل القدر» في عروة وثقى، فتتجسّد الأحلام ويكون «الرجل» تجسيداً لأحلام طال انتظارها. وقد يمعن الرّجل في تأمّل «الدور التّائه»، ليبلغ تخومَ الجهاد الإسلاميّ الأوّل، حين كان الإسلام قوّةً في أبنائه والأبناءُ قوّةً في دينهم: «حين أسرحُ بخيالي إلى هذه المئات من الملايين الّذين تجمعهم عقيدة واحدة، أخرجُ بإحساسٍ كبيرٍ بالإمكانيّات الهائلة التي يمكن أن يحقّقها تعاونٌ بين هؤلاء المسلمين جميعاً، تعاونٌ لا يخرج عن حدود ولائهم لأوطانهم الأصليَّة بالطّبع، ولكنّه يكفل لهم ولأخوانهم في العقيدة قوّةً غير محدودة»[2].

ومثلما يطلق طه حسين سجيّته في حلم بالغ الرّوعة، فإنَّ عبد النّاصر **في فلسفته** لا يقتصد بالأحلام، فـ«يهبط من ارتفاع النجوم»، ويسرّح الخيال إلى «أرجاء الأرض المتباعدة». يقوم مفهوم الحلم على تجاوز حرمانٍ وفقْد. وإذا كان طه حسين ينتظر تحقّق العدالة الاجتماعيَّة الواعية، فإنَّ عبد النّاصر يصوغ بلغته السّياسيَّة أمانيَ «أمّة الأقدار»، التي تتلخّص في التحرّر من الاستعمار وأعوانه، وتحرير المجتمع من الآفات التي تعوق تحرُّره، وإقامة جيشٍ قويّ، وتوحيد الكلمة العربيَّة والإسلاميَّة لمواجهة التحدّي الاستعماري ومجابهة المشروع الصهيوني. ولقد صاغ عبد النّاصر أحلامه الوطنيَّة الكبرى بلغة أثيريّة في **فلسفة الثورة**، ثمَّ ما لبث أن أعاد صياغتها، وبشكل أوضح، في **الميثاق**، اعتماداً على ممارسته العمليَّة في النّضال ضدّ الاستعمار، بعد أن خاض حرب «العدوان الثلاثي»، وعاش تجربة الوحدة والانفصال مع سوريا، واصطدم مع القوى الرجعيَّة في مصر والعالم العربيّ. وكان في نضاله العمليّ يقترب من «مجتمع الكفاية والعدل»، ويؤكّد القيم التي دافع عنها طه حسين وغيرُهُ من رجال الأنوار. نقرأ في **الميثاق**: «إنّ الشّعب قائد الثورة/إنَّ العلم هو السلاح الذي يحقّق النّصر الثوريّ/إنَّ السُّلطات الشَّعبيَّة بدون العلم قد تستطيع أن تثير حماسة الجماهير لكنَّها بالعلم وحده تقدر على العمل تحقيقاً لمطالب الجماهير/إنّ قدرتنا على التمكّن من فروع العلم المختلفة هي الطريق الوحيدة أمامنا لتعويض التخلّف/إنَّ الأمم التي أُرغمت على التخلّف، إذا ما استطاعت أن تبدأ ـ الآن ـ معتمدة على العلم المتقدّم تضمن لنفسها بداية تفوّق. . . /وإذا تخلّت الثورةُ عن العلم فمعنى ذلك أنّها مجرَّدُ انفجار عصبيّ تُنفّسُ به الأمّةُ عن كبتها الطويل، ولكنَّها لا تغيِّر من واقعها شيئاً». ويستعيد **الميثاق** المقولات التّنويريَّة عن الحرّيّة والقانون والديموقراطيَّة، فيقول: «إنّ حرّيّة الكلمة هي المقدّمة الأولى للديموقراطيَّة/إنَّ أوّل ما يعزّزُ سلطانَ القانون هو أن تستمدّ حدوده من أوضاع المجتمع المتطوّر/إنَّ الطريق إلى الحرِّيَّة قد أصبح مفتوحاً من غير حواجز ولا عوائق/إنَّ حريَّة الصحافة هي أبرز مظاهر حرِّيَّة الكلمة. . . »[1].

إنَّ جملة القيم والأهداف التي صاغها الفكر النّاصري تتقاطع مع ما جاء به قلمُ طه حسين في **مستقبل الثّقافة في مصر**، **والمعذَّبون في الأرض وألوان**. . . فلماذا خَفَتَ صوتُ طه في الحقبة النَّاصريَّة؟ لقد كان صاحب **الأيّام** قد تقدّم في العمر، غير أنّ هذا لا يعطي إجابة مُرْضية، ولاسيّما أنَّ الرّجل تلقّى خبر قيام «ثورة يوليو» بسعادة عظيمة.

والحقّ أنَّ طه حسين، منذ إقباله على الحياة السّياسيَّة في نهاية العقد الأوّل من هذا القرن، وصولاً إلى «ثورة يوليو»، قد دافع، وبوضوح متطوّر، عن أفكار متعدِّدة: مثل التعليم والعلمانيَّة والعدالة الاجتماعيَّة. وحقيقة الأمر، أنَّ طه حسين كان يُجمل أفكاره كلّها في شعارٍ جوهريٍ، يمكن له أن يكون: العلم والحرِّيَّة. فيكون العلم، في هذا الشّعار، وعياً مجتمعيّاً متقدِّماً يقرأ الزمن

(1) المرجع السابق، ص ٩٦.

(2) المرجع السابق، ص ١١١.

(1) المرجع السابق، ص ٢١٢ ـ ٢١٣.

الوطنيّ الراهن على ضوء أزمنة العالم الإنسانيّ المتقدّم كلّهـا، وتكون الحرِّيّة ممارسةً اجتماعيّة عارفة، تؤمّن تحرير الإنسان من قيوده المتعدِّدة. وفي منطق كهذا، يكون التعليمُ مقدّمةً ضروريةً للحرِّيّة، أي يكون التعليم هو المتّكأ العظيم الذي يعيد إنتاج البشر بشكلٍ يحقّقون فيه غاياتهم. ترمي فكرة طه المركزيّة هذه إلى تحقيق التجانس الاجتماعي عن طريق وعيٍ جديدٍ تصوغه سياسةٌ تعليميّةٌ تعرف غاياتها. لكأنّه كان يسعى إلى مجتمعيّة التعليم كشرطٍ لا بدّ منه لإنجاز الأهداف المجتمعيّة. ولعلّ تأكيده المثابر على دور التعليم هو الذي دفعه إلى أن يعطيه، أحياناً، مقاماً أعلى من مقام الاستقلال؛ فتحرير الوطن يستمدّ معناه من حدود تحرّر الإنسان الذي أنجزه. وربّما يظهر هذا في القول التالي: «فنحن نعيش في عصرٍ من أخصّ ما يوصف به أنّ الحرِّيّة والاستقلالَ فيه ليسا غايةً تقصد إليها الشعوبُ وتسعى إليها الأممُ، وإنّما هي وسيلةٌ إلى أغراضٍ أرقى منها وأبقى»[1]. وطه لا يخفض هنا من معنى الاستقلال، وإنّما يحاول بناءه على أرضٍ صلبة؛ ذلك أنّ «ليس إلى الاستقلال سبيلٌ إذا لم تكن مصر متعلّمة».

وهنا تبرز من جديد مجتمعيةُ المعرفة، كهدف يتجاوز ذاتَه إلى غيره، فيكون تعليم المجتمع الخاضع للاستعمار إمداداً له بأدوات صحيحة لمحاربة الاستعمار.

يقول طه حسين: «لا أعرف بعد المسألة السّياسيّة الكبرى مسألةً يجب أن تُعنى بها مصرُ كمسألةِ التّعليم»[2]. يأخذ الاستقلال صفة، والتّعليم صفة أخرى، واختلافُ المرتبة المنطقيّ بين المسألتين لا يمنع توحّدهُما في حقل السّياسة: فمسألة «صغرى» تعقب مسألة سياسيَّة كبرى، تكون بدورها سياسةَ البَعْد. وطه حسين، في وضوحه، لا يفصل بين التّعليم والديموقراطيّة - والمفهوم الأخير سياسيّ بامتياز -؛ أي أنّ طه حسين يمارس منظوراً سياسيّاً خاصّاً به، فيقترب من شأن عام قوامه القراءة والكتابة، ليدخل منه إلى السّياسة العامّة في أشكالها كلّها. يقول في **مستقبل الثّقافة**: «التربيّة الابتدائيّة ركنٌ أساسيٌ من أركان الحياة الديموقراطيّة الصحيحة» و«الدولة الديموقراطيّة ملزمة بأن تنشر التّعليم الأوّليّ... وتوكل بشؤونه كلّها»[3]. وهكذا تصبح مقولة نشر التعليم - وهي مقولة ديموقراطيّة - مرتَكَزاً لبثّ مفهوم الديموقراطيّة والدِّفاع عنه، بل دعوةً سافرةً إلى حكم ديموقراطيّ، يبدأ من الشعب ويعود إليه. وبهذا المعنى، فإنّ حسين لا يقيم تعارضاً مجرّداً بين الديموقراطيّة والطغيان، ولا ينطلق من مبدأ سياسيٍّ لينقض مبدأ سياسيّاً آخر،

(١) مستقبل الثقافة، ص ٩٤.

(٢) مصطفى عبد الغني، **طه حسين والسياسة** (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٦)، ص ١٩١.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٢.

وإنّما يعود في دعوته الديموقراطيّة إلى مرجع مشخّص هو: التعليم، حيث الشّعب وحقوقه في العلم والحياة والكرامة الإنسانيّة، وحيث سلطةٌ سياسيّةٌ تعترف بحقوق الشّعب المشروعة أو تمنعها عنه.

ركن طه حسين إلى فضاء التربيّة والتّعليم الذي عاش فيه، واشتقّ منه سياسةً اجتماعيّة مؤاتية. ولقد كان من الممكن أن يغوي هذا الفضاءُ مؤلِّفَ **الأيّام** بتصوّرٍ تقنيٍّ للتّعليم قوامه الكمّ والتلقين والمحو الشكلي للأمّيّة. غير أنّ تجربته الذّاتيّة ومصادره الثقافيّة أمدّتْه بتصوّرٍ للتعليم جديدٍ، يتعلّم التلميذُ فيه حرّيّةَ السؤال والإجابة قبل أن يتعلّم استظهار الحروف والقواعد النحويّة. وصفات الطّلق والحرّ والطّليق الّتي أدمن على استعمالها تخبر عن شكل التّعليم الذي كان يقصده، وعن هيئة التلميذ الذي كان يتمنّاه، وهو الذي يمكن له: «أن يملأ رئتيه من الهواء الطّلق... وأن يملأ عقلَهُ من العلم الطّلق الذي لا يقيّده تحرّجُ الأساتذة الأزهريّين»[1]. تظهر كلمةُ التلميذ وقد قُرّب بينها وبين الهواء الطّلق، وأُبعد عنها التّحرّج والقيود. ولهذا فإنّ ديموقراطيّة الدولة لا تستعلن في تأمين التّعليم فقط، بل في سياسة تعليميّة تنتج تليمذاً ومعلّماً متحرِّرَيْن من القيود. وإذا كان التّعليم، في شكله المجرّد، يرد إلى دولة مجرّدة، فإنّ مفهوم السّياسة التعليميّة يحيل إلى سلطةٍ مشخّصةٍ، وإلى اقتراحات عمليّة تؤيِّد السلطة أو تستنكرها، وفقاً لمفهومها عن المعلّم والتلميذ.

وكانت صورةُ التلميذ، كما صورة المعلّم، مرآةً لصورة الشّعب المنشودة؛ فالتّعليم يُنشد من أجل شعبٍ هو بحاجة إليه، بل من أجل ممارسة ديموقراطيّة صحيحة لا يمكن لها الوقوف من دون شعب يعي معنى الحرّيّة والاستبداد. وتعثر مفاهيمُ التّعليم والاستقلال والديموقراطيّة على مرجعها الجوهريّ في مفهوم «الشعب المتعلّم»؛ فهو المحور الذي تدور حوله فلسفة طه حسين التربويّة وشجونُه السّياسيّة في آن. يكتب في ٢٨/١٠/١٩٤٩:

> **إنّ أولئك الجناة - يقصد نفسه - الذين توسّعوا في التعليم وفرضوا مجّانية التّعليم الابتدائي مستعدّون اليوم، كما كانوا مستعدّين سنة ٤٤، للمضيّ في جناياتهم تلك الّتي تمرّ في أذواق قوم، ولكنّها تحلو في أذواقِ الشعب كلّه. مستعدّون للتوسّع في التّعليم أكثر ممّا توسّع هو وأصحابه مرّات كثيرة، ومستعدّون لفرض مجّانية التّعليم الثانوي والفنّي بعد أن فرضوا مجّانية التّعليم الابتدائي... ومستعدّون لأنّ في أيديهم عصا سحريّة... هي أنّهم يحبّون الشعب ويحبّهم الشّعب... هم مستعدّون لهذا كلّه ولأكثر من هذا، لا يحول بينهم وبين الوفاء بما وعدوا إلاّ أنّ وزارة المعارف ليست في أيديهم... إنّ أولئك الجناة الّذين يحبّون التوسّع في التّعليم ويعطون العلم لأبناء الشّعب لا يبيعونه عليهم بثمنٍ بخس، دراهمَ معدودات كما يُباع البصل والكرّات**[2].

(١) **قضايا وشهادات**، العدد الأوّل، مؤسّسة عيبال، ص ٢١٨.

(٢) مصطفى عبد الغني، مرجع مذكور، ص ١٩٤.

في هذه العودة المستعادة أبداً، لم يكن طه حسين يمجّد فعل القراءة والكتابة، وإنّما كان يتطلّع إلى إرساء قواعد مجتمع مدني حديث، تكون الدولة - كما الاستقلال ووقائع المستقبل - مرآةً لإرادته الكلّية. فالمجتمع الواعي لذاته ولأهدافه ضمانُ التّرقّي والاستقلال ونظام الحكم السليم؛ أي أنَّ طه حسين، في حضّه الدؤوب على التّعليم الطّليق، كان يتطلّع إلى مجتمعٍ جديد ينتج سلطة سياسيَّة على صورته واستقلالاً حقيقيّاً يفضي به إلى مجتمعٍ ديموقراطيٍّ حديث. وكانت دعوته إلى الجديد مواجهة لقديم، في السّياسة والتّعليم، يقيّد المجتمع ويأسر حركته.

كان صاحبُ **الأيّام** ينكر المرجعَ المطلق ويرفضه، فيحرِّر النصّ الأدبيّ من سطوة علوم اللُّغة والدّين، ويطلق العقل بعيداً عن عسف التلقين والأحكام المتوارثة والجاهزة، ويحاور المجتمع من أجل مجتمعٍ حواريٍّ ينقض سلطة الاستبداد.

كانت دعوة طه حسين إلى التّعليم، إذن، دعوة إلى مجتمعٍ حديثٍ يحقّق فيه الشّعب استقلاله السّياسي - الذّاتي، ويكون مصدراً للسلطات الحقيقيّة. وعن هذا التصوّر صدرت مفاهيمُهُ الأساسيَّةُ مثل: الحريَّة، والدستور، والعدالة الاجتماعيَّة... ولعلّ مفهوم الاستقلال الذّاتي - النسبي للعلاقات الاجتماعيَّة من أكثر مفاهيم طه حسين جوهريّة؛ فهو تعبير عن وعيه التّاريخي، ومرآة لمعنى الحريَّة لديه ولدلالتها. فالتّاريخ يسير ارتقاء نحو التمييز والتفريد والتعيين مخلّفاً علاقاتِ التماثلِ والتناظرِ والركود وراءه في ممالك اللاّهوت والطغيان والاستبداد. ولعلّ تعامل طه حسين مع مفهوم الأدب في **الشّعر الجاهليّ** مرآةٌ لمعنى الحريَّة الذي يدعو إليه. فلقد كان الأدب حاشيةً تابعةً لنصٍّ أدبيٍّ ولغويٍّ يتجاوزه في المقام والكرامة. فجاء حسين ليحرِّر الأدبَ من تبعيّة اللاّهوت واستبداد اللُّغة، وليعترف له بكيانٍ ذاتيٍّ مستقلّ، يكون الأدبُ فيه علماً مستقلاً وقائماً بذاته. وأخذ بالسبيل ذاته في تعامله مع العقل، فطالب بعقلٍ حرٍّ ومستقبلٍ يطمئنّ إلى أحكامه الذّاتيَّة بعيداً عن القسر والتلقين والإكراه. وتصوُّرٌ كهذا يتابع اتّساقه، وينشد مجتمعاً يتميَّز بتعدّدية الآراء وشرعيّة الاختلاف وموضوعيَّة التباين. وفي هذه المواقف جميعها كان صاحبُ **الأيّام** ينكر المرجعَ المطلق ويرفضه، فيحرّر النصّ الأدبي من سطوة علوم اللُّغة والدّين، ويطلق العقل بعيداً عن عسف التّلقين والأحكام المتوارثة والجاهزة، ويحاور المجتمع من أجل مجتمعٍ حواريٍّ ينقض سلطة الاستبداد.

تحتلُّ الحرّيَّة في هذا المدى موقعاً مسيطراً، والتعليمُ موقعاً محدِّداً. فيصبح التّعليم درباً إلى الحرِّيَّة بقدر ما تكون الحرِّيَّة شرطاً للتّعليم الصحيح. وفي جدل الحرِّيَّة والتّعليم يتكوّن العقلُ المبدعُ والإنسانُ الخالقُ والمجتمعُ الطليق. يتحدّث طه في **الشّعر الجاهليّ- أو في الأدب الجاهليّ** كما دعاه صاحبه بعد الضّجة الكبرى - عن حرِّيَّة العلوم: «التي يطمع فيها كلّ علمٍ ناشئ ليستطيع أن يقوىٰ وينمو ويأخذ بحظّه من الحياة، هذه الحرِّيَّة التي تمكّنه من أن ينظر إلى نفسه كأنّه كائنٌ موجودٌ ووحدةٌ مستقلّة، ليس مديناً بحياته لعلوم أخرىٰ، وفنون أخرىٰ، أو عوامل اجتماعيَّة وسياسيَّة ودينيَّة أخرىٰ»[1]. وما يقوله طه حسين عن العلم وأجناس المعرفة، يمكن تطبيقه بسهولة ويُسر على الأفراد والمجتمعات. فالفرد لا يتعلّم إلاّ إذا اكتشف إنسانيَّته وتمَّ الاعتراف بها أو قاتَلَ من أجل الاعتراف بها، والعقل ينمو بالتخلّص من سطوة البداهة والمسلّمات، والمجتمع يستيقظ حين يقرأ بشكلٍ صحيح علاقتَه بالسُّلطة التي تمثِّله ويدرك أسبابَ الخضوع والطغيان؛ أي أنَّ الحرِّيَّة شرط تحقّقِ الكائنِ وذاتيَّته. فبدون الحرِّيَّة يظلّ العلم وراء تاريخه، مشروعاً بلا تاريخ، ويبقى الفرد خَارج ذاتيَّته، وجوداً بلا فاعليّة، ويمكث المجتمع على هامش المجتمعات الحيَّة، مجتمعاً بلا مبادرة ومباداة. ودور الحرِّيَّة في تغيير طبائع الأشياء هو الذي دفع حسين إلى قولٍ قريبٍ من الشِّعار التحريضيّ: «إنَّ حريَّة الضمير وحريَّة التفكير وحريَّة التغيير هي التي تجعل الإنسان إنساناً»[2].

ولمّا كان طه حسين يبدأ من المشخص، فقد كان عليه أن يتأمّل شروطَ الحريَّة قبل أن يدافع عن الحريَّة، وأن يقرأ حدودَ الدستور والقانون والإصلاح في زمانه، وأن يجاهد من أجل سلطةٍ سياسيّةٍ تحترم الدستور وتمارس احترامه بعيداً عن الشعارات والممارسات الشكليَّة. فوجود الحريَّة يساوي ممارستها، والقول بالدستور يعادل تطبيقه، ومعيار الحقيقة قائم في حال الشّعب الذي يترجم حدود الدستور والحريَّة. يكتب طه حسين:

> إنَّ الذين يريدون الإصلاح ويتلمّسون إليه الوسائل، والذين يختصمون في تعديل الدستور... و... كلّ هؤلاء خليقون أن يراجعوا أنفسهم، وأن يفكّروا أن لا سبيل إلى الإصلاح حتّى يقرّ في نفوس المصريّين عامّة، ونفوس القادة والسياسيّين خاصّة، أنّ الاستقلال والدستور ونظم الحكم والوزارات والمصالح... كلّ هذه وسائل لا تقصد لنفسها، وإنّما تتّخذ أدواتٍ لشيء آخر هو الذي يجب أن نفكّر فيه، ونحرص عليه، وهو سعادة الشعب، أو على أقلّ تقدير تخفيف ما يلقى الشعب من الشقاء[3].

(١) طه حسين، في الأدب الجاهليّ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤)، ص ٥٥.
(٢) طه حسين، رحلة الرَّبيع (القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٨)، ص ٩ - ١٠.
(٣) مصطفى عبد الغني، ص ١٣٨.

لا نقرأ في هذا القول تمسّك طه حسين بالدستور بقدر ما نقرأ فيه المفكّر العملي الذي كانه هذا المصلح الكبير، حيث الدستورُ ونظام الحكم والوزارات وسائلُ عمليّةٌ لتطوّر الشّعب وارتقائه، الأمر الذي يجعل من الشّعب، في المنظور الإصلاحيّ الديموقراطيّ، مرجعاً مزدوجاً: فهو مرجع الأحكام التي تنقله إلى وضع أفضل، وهو المرجع المتحمل الذي عليه أن يوصل ذاته لاحقاً إلى وضع أفضل. ولذلك يمكن القول، وبشيءٍ من العسف، إنّ طه حسين لم يكن معنيّاً بالمفاهيم والمقولات بقدر ما كان يدور حول سياسة عمليّة تحقّق التقدّم، الأمر الذي يعطي «مداخلاته الاجتماعيّة» طابعاً أخلاقيّاً وتحريضيّاً، إذ إنّ إصلاح المجتمع يتكشّف في سيرورة التطبيق، لا في حديث مجرّد عن إصلاح لا آثار له.

لقد تبنّى طه حسين مفهوماً مجتمعيّاً للحرّيّة بقدر ما قاتل من أجل حرّيّة مجتمعيّة. ذلك أنّ حريّة المتلقّي تسبق كمّ المعرفة الذي يصله، والحريّة في السّياسة التّعليميّة تسبق حريّة المعلّم والتلميذ، والحريّة اليوميّة شرط لبناء التعليم والعقل والإنسان. وكانت هذه الحرّيّة في **معناها الشّامل**، المتّكأ الذي قصده في إصلاح المؤسّسة الدينيّة؛ فلم تكن دعوته إلحاداً في مواجهة إيمان، ولا علماً في مجابهة دين، وإنّما كان يسعى إلى مؤسّسات حديثة، تؤمّن حريّة الفكر والمحاكمة، وتقيم علاقة توافق بين جديد الواقع وفاعليّة الفكر. ولهذا يكتب في من بعيد: «فالخصومة في حقيقة الأمر ليست بين العلم والدّين، ولا بين الوثنيّة واليهوديّة والنّصرانيّة والإسلام، ولا هي بين دينٍ ودين، وإنّما هي أعمُّ من ذلك وأيسر؛ هي بين السّكون والحركة، هي بين الجمود والتّطوّر»[1]. ونصرة الحركة، كما التطوّر، هي التي حضّت طه حسين على أن يطالب الدولة، في **مستقبل الثقافة في مصر**، بإشرافٍ حديثٍ على الأزهر، كي لا تظلّ تعاليمه مغلقة في زمنٍ مغلقٍ منخلعٍ عن زمن الحياة: «فأنا أريد أن تلائم بين هذه الحقوق [أي حقوق الأزهر بتأمين تعليم العلوم غير الدينيّة في المدارس التابعة له] وبين النظام الديموقراطيّ الصحيح»[2]. يماثل طه حسين ههنا بين الديموقراطيّة والحداثة؛ فالحداثة نفيٌ للجمود والقيود، ودعوة ديموقراطيّة تستنهض الشّعب وتوقظه. تتجلّى حداثة الوعي في البحث عن سلطة سياسيّة تكون مرآة لإرادة شعبيّة متحرّرة من القيود. وترمي هذه الدعوة على الوعي الحديث بمهمّة مسكونة بالمفارقة: فهي تدعو إلى حكمٍ ديموقراطيٍّ يصوغه الشّعب على صورته، بقدر ما تدعو إلى سياسةٍ ديموقراطيّةٍ تسمح للشّعب بالنهوض واكتشاف دوره وإمكانيّاته. وبسبب هذه المفارقة، فإنّ طه حسين يتوجّه في دعوته الحداثيّة إلى

(١) طه حسين، **من بعيد** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٠)، ص ٢٢٤.

(٢) **قضايا وشهادات**، ص ٢١٤.

إذ يدعو طه حسين إلى ديموقراطيّة التعليم وحداثته فإنّه يحجب مشروعه ـ وهو سياسيٌّ في جوهره ـ بلغة «مدرسيّة» تقرّبه من الهدف دون أن تستفزّ السُّلطة.

سلطةٍ تقليديّة، لا تعترف بإرادة الشّعب بالضرورة. غير أنّه، وبسبب هذه المفارقة، لا يصوغ مشروعه بلغةٍ سياسيّةٍ مباشرة، وإنّما يلجأ إلى التّعليم ليعطي قوله بشكلٍ مختلف؛ فكأنّه يمارس مكرَ العقل في سياسته العقلانيّة، أو كأنّه يحجب مشروعه ـ وهو سياسيّ في جوهره ـ بلغةٍ «مدرسيّةٍ» تقرّبه من الهدف دون أن تستفزّ السُّلطة.

في المفارقة القائمة على تحكيم الشّعب وإرشاده، أو القائمة على تعليم الشّعب كي يصبح مرشداً، يتجلّى المشروعِ السياسيّ ـ الاجتماعيّ لدى طه حسين. ولذلك فإنّ لقب «المربّي الكبير»، الذي يمكن إطلاقه بيسر على طه حسين، لا يأخذ معناه الحقيقي إلّا إذا قُصد به تربية مجتمعٍ أو تثقيف أمّة، كي تكون في أحوالها مرآة للزمن الحديث: ديموقراطيّة الوعي في حياةٍ ديموقراطيّة، ووطنيّة الثقافة في منظور إنسانيّ. وهذا ما قصد إليه حسين حينما كتب: «هناك صورة جديدة للقوميّة والوطنيّة قد نشأت في هذا العصر الحديث. وقد نُقلت إلى مصر مع ما نُقل إليها من نتائج الحضارة الحديثة»[1]. إنّ هذا المنظور الديموقراطيّ، الملتزم بقضايا الشّعب شكلاً ومضموناً، هو الذي حمله على التصدّي للقضايا الاجتماعيّة في الأربعينات، حيث الجوع والبؤس والحرمان مفرداتٌ متواترةٌ في **المعذّبون في الأرض، والوعد الحقّ، وألوان**. غير أنّ هذه الكتابات تشكّل هامشاً ثانويّاً في مشروعه الأساسيّ، إذ إنّ التعابير السابقة تدخل في مدار الأخلاق والتحريض السّياسيّ لا أكثر، إن لم تكن ظواهرَ مشروع يكمن جوهرُهُ في مكانٍ آخر. يصدر التحريض المباشر عن وعيٍ أخلاقيّ، بينما ينبثق المشروع السّياسيّ عن وعيٍ معرفيّ، ويمكن للتحريض أن يرتبط بظرف، في حين أنّ المشروع يتجاوز الظرف ويفيض عنه، لأنّه يرى التغيير التّاريخي كأثرٍ لقراءة أحوال اجتماعيّة لتاريخٍ معيّن. وعلى هذا، فإنّ كتابات طه حسين التحريضيّة هي مجرّد إنارات أو ملاحق في مشروعه «التعليمي الكبير». وربّما يكون هذا البُعد التحريضيّ استجابةً للمناخ السّياسيّ ـ الفكريّ لمصر في الأربعينات، وهو مناخ شكّل الفكرُ اليساريُّ

(١) طه حسين، **مستقبل الثّقافة**، ص ٩٢.

أحدَ عناصره الأساسيَّة، مع فرقٍ جوهريّ: فقد أدرج حسين تحريضه في مشروعٍ عقلانيٍّ طليق، متجاوزاً «يساراً» أرجع المشروعَ السياسيَّ إلى خطابٍ تحريضيّ. ويتّضح الفرق في قول يُنسب إلى حُسين قبل سنوات قليلة من سقوط الملكيَّة، وذلك في حوارٍ مع مثقّفين يساريّين: «إنّكم تتحدّثون كثيراً عن الثورة، وتكتبون عن ضرورة الثورة، ولكنّكم لا تعرفون ولا تتقنون فنّ العمل الثوريّ.. وما أحوجكم إلى دراسة التكتيك الثوريّ والاستراتيجيَّة الثوريّة»[1].

مارس طه حسين مكر العقل بحذقٍ كبير، من دون أن يمنعه مكره من تسمية الأشياء بأسمائها. فإن أصبحت الأشياء ثقيلة لا تُطاق اطمأنَّ إلى حدسه وتخفّف من مكر الصياغة. يكتب إلى صديق «غائب»، في نهاية الأربعينات، الكلمات التالية: «أقمْ حيث أنت يا سيِّدي. لا تبرح الأرضَ ولا تعبر البحرَ فإنَّ من ورائه في مصر هولاً هائلاً، وشرّاً مائلاً... إنَّ في مصر جحيماً من الوباء والموت والفقر والجهل والمرض، وجحيماً آخر من الحسد والحقد والبغض والموجدة... هؤلاء هم أصحاب النّعيم، أمَّا أصحاب الجحيم... فهم الجائعون الضّائعون، والبائسون اليائسون، والمأزومون المحرومون»[2]. ويكون عاديّاً، بعد هذا الوصف، أن يستقبل طه حسين ثورةَ عبد النَّاصر بسعادة عظيمة، فيكتب في أوائل آب عام ١٩٥٢ مقالة في جريدة **الأهرام** يبارك فيها الحدث الجديد قائلاً: «وما أشكّ في أنَّ ثورتنا هذه القائمة هي ثورة أصيلة، لا يكفيها أن تسقط حكومة وأن ينفى ملك، وإنَّما سقوط الحكومة ونفي الملك عندها وسيلة لإصلاحٍ أعمقٍ وأكملٍ وأشمل... إنَّ ثورتنا إذن صادقة، تصوّر طموحَ الشّعب إلى الحياة الكريمة النقيَّة، وأملَ الشّعب في المستقبل الكريم المجيد، وهي من أجل ذلك ثورةُ إصلاحٍ شاملٍ عميقٍ بأدقّ معاني هذه الكلمات، وهناك نواحٍ مختلفة لهذا الإصلاح الشامل العميق»[3]. يكتب طه حسين عن ثورة انتظرها، وينتظر منها، بعد تحقّقها، أن تنجز إصلاحاً عميقاً وشاملاً في نواحي الحياة المختلفة، يؤمّن وحدَة الحداثة والديموقراطيَّة، وينقل الشعبَ من وضع الرعيّة إلى مقام الذّات الجماعيَّة الحرّة والمفكّرة. ومع أنَّ عبد النّاصر قصد في ثورته إلى إصلاح المجتمع وتحرير الشّعب، إلّا أنّه أخذ بمنهجٍ لم يكن قريباً من ذاك الذي كان يدعو إليه طه حسين.

تجلّت سياسة عبد النَّاصر التحرّرية في جملةٍ متناقضةٍ من الممارسات. فقد قاتل صادقاً من أجل الشّعب ومصلحته. غير أنّه ظلَّ مرتهناً لمنظورٍ تقليديّ، يعيد إنتاج تهميشِ الشّعب وتأكيدَ السلطة المطلقة مرجعاً. تبنَّت السُّلطةُ النَّاصريّة المنظورَ الوطنيّ - الشّعبيّ في ممارسة تنكر الاستقلال السّياسيّ - الذّاتيّ للحركة الشعبيَّة، وتطارد وتحاصر كلَّ فعلٍ سياسيٍّ يسعى إلى هذا الاستقلال، فانطفأت الحركة الشعبيَّة وصعدت الشعبويّة. وإذا كانت الحركة الشعبيَّة تُحيل إلى فعلٍ منظَّمٍ لذواتٍ حرَّةٍ وواعيةٍ لأهدافها، فإنَّ الشعبويَّة تحيل إلى حركةٍ جماهيريّةٍ انفعاليّةٍ وتابعة. تنطلق الحركة الأولى من الذّات المتحرِّرة وتمثل الحركة الثانية إلى هالة الفرد - الزعيم. وبقدر ما تنزع الحركة الشعبيَّة إلى النموّ والتطوّر والإصلاح الذّاتيّ، فإنَّ الحركة الثانية تميل إلى التماثل والسكون والعطالة الذّاتيّة والفراغ. ولعلّ اتّكاء السلطة النّاصريّة على مفاهيم الجمهور والجماهير والجمهرة - وهي كيانات حاضرة وغائبة في آن - قد عجَّل في انغلاق الحركة النّاصريّة وتكلّسها، بل دفع إلى تدميرٍ ذاتيٍّ مزدوج، يدمّر السلطة النّاصريَّة ويدمِّر الحركات الجماهيريَّةَ المأخوذةَ بها. وفي ديالكتيك الجمهور والبطل المخلّص تكوّنت أطرٌ سياسيَّةٌ شكلانيَّة، تمثل بشكلٍ متجانسٍ إلى معايير انفعاليَّة - يوميَّة، حيث لا مكان للإنسان الطليق ولا موقع للفكر الطلق. وفي حدود هذا الديالكتيك أيضاً، استنفر الشّعب موروثَه اللّاهوتيّ - الاستبداديّ، حيث البطلُ المخلّصُ قريبٌ من المقدس، والذّات العاجزة ترى خلاصها في مخلّصٍ كاملِ القوّة والجبروت، فانعَدم النقد والحوار وانزلق البطل إلى عزلةٍ قاتلة وهو محاصر بدويِّ الجماهير، وتحوّلت السلطة إلى مقدس، يقرّر وحيداً شؤون السياسة والحقّ والمعرفة.

في مسارٍ مأساويٍّ كهذا، كان البطل القوميّ العظيم يمارسُ سياسةَ المفارقة: فهو يكبّلُ الشعب من أجل تحريره، أو لا يقبل بتحريره إلّا إذا قام بتقييده. ولقد حاول عبد النَّاصر مخلصاً تنظيم «الإمكانيّات الشعبيّة» في صيغٍ سياسيّةٍ - تنظيميَّة مثل الاتحاد القومي، والاتحاد الاشتراكي... وكانت محاولاتُه مستحيلة، لأن فلسفة «المخلِّص والجمهور» لا تحتاج إلى قوى شعبيَّة واعية لدورها، وإنَّما تحتاج إلى أتباع ومريدين، الأمر الذي همَّش الشعب بالمعنى الحديث للكلمة، وألغى الرقابة الشعبيَّة، وأفسح المجال واسعاً لهيئات بيروقراطيَّة مغلقة. وربّما قامت مأساة عبد النّاصر في المسافة القائمة بين وعيه السياسيّ ووعيه الايديولوجيّ العامّ. فلقد كان في وعيه السياسيّ واضحاً ومضيئاً، يعي أسباب الضعف والتخلّف والهزيمة، ويعرف الأهداف البعيدة التي يريد أن يصل إليها. وكان وعيه الايديولوجي متخلّفاً عن وعيه السياسيّ، فيعرف ما يريد ولا يعرف سبل الوصول إليه، أي أنّه كان يمارس سياسةً جديدة مسكونة بتصوّرات ومعايير قديمة. وتفسّر هذه المفارقة تناقضاتِ السِّياسة النَّاصريّة. وتستظهر هذه التناقضاتُ في مجالاتٍ عدّة مثل: التّعليم، العلمانيَّة، الديموقراطيَّة... فقد أعطى عبد النَّاصر في

---

(١) مجلّة **الهلال**، عدد خاصّ عن طه حسين، شباط ١٩٦٦، ص ١١٦.

(٢) طه حسين، **نفوس للبيع** (مصطفى عبد الغني)، ص ٢٤٤.

(٣) د. محمّد حسن الزيّات، **ما بعد «الأيّام»** (القاهرة: دار الهلال، بلا تاريخ)، ص ١٦٣.

الحقل الأوّل الحالة الأكثر رقيّاً وارتقاءً، ربّما، في العالم العربيّ، فعمل على محاربة الأمّيّة ونشر المعرفة وتعميم الثّقافة وتكريم المبدعين... وتمّ هذا كلّه في تصوّرٍ إداريٍّ - بيروقراطيٍّ يؤكّد الكمّ الشكليّ للمعرفة ويتجاهل شروطَ الشخصيّةِ المتحرّرة ويلغي إمكانية الفرديّة الطليقة، بسبب سيطرة ممارسات بوليسيّة تلغي الكفاءة العقليّة في إلغائها للمعايير الموضوعيّة. وأصاب العلمانيّة الارتباكُ ذاتُه، فالمجتمع النّاصريّ كان علمانيّاً في غاياته البعيدة، يقدّر العقلَ ويمارس التحديث ويحترم وضع المرأة ويرى في الالتزام القوميّ مرجعاً، غير أنّ الخطاب الايديولوجيّ الرسميّ كان تلفيقيّاً في جوهره؛ فالإسلام حضارةٌ واشتراكيّةٌ وتاريخٌ ونصٌّ أساسيّ من نصوص الخطاب السلطوي يتمّ الرجوعُ إليه، وبأشكالٍ لامتكافئة، وفقاً للظروف والأحوال. وكانت الديموقراطيّة لحظةً أساسيّة في مشروع عبد النّاصر، لأنّ محاربة الاستعمار تعبيرٌ عن الديموقراطيّة في أرقى صورها، شرط أن تكون لحظة داخليّة في الحياة اليوميّة تعتق، عن طريق الممارسات اليوميّة، الجماهير من أغلالها المتوارثة القديمة. ولم يكن النظام النّاصري، المأخوذ بديالكتيك المحروم والمخلّص، قادراً على ممارسة الديموقراطيّة، لأنّ التعدّديّة والحوار والنّقد واختلاف الاجتهاد نفيٌ لفكرة المخلّص ونقضٌ لمفهوم: الدولة - الحقيقة. وبالتأكيد فإنّ تناقضات النظام النّاصري لا تُشرح بفكرة المخلّص وحدها، وإنّما تُشرح بالآثار النظريّة والعمليّة الناتجة عنها. تستلزم فكرة المخلّص، في تقليديّتها، جهازاً تقليديّاً قوامه التراتبيّة المطلقة، ترى الحقّ في السلطة والضلال في خارجها. وبقدر ما تبدو هذه الايديولوجيا، ظاهريّاً، دفاعاً عن السُّلطة ورمزها، فإنّها، وبسبب تقليديّتها، تُرجع جهاز الدولة إلى ملكيّة خاصّة، أي إلى أداة تسوّغ فساد النخبة الحاكمة وتبرّر قمع من ينقد الفساد ويكبح حركته. ولعلّ هذا القمع المرتكز إلى مبدأ دولة الحقيقة، هو الذي ألغى المسافة بين الحكومة والدولة، وبين الدستور وجهاز الدولة، وهو الذي أرجع مفهوم الشعب إلى مقولة السّكّان (والشّعب مفهوم حديث، أمّا كلمة السكّان فمصطلحٌ اجتماعيٌّ لا أكثر).

تأخذ دولة الحقيقة بمفهوم «المطلق»، وتعيد في إطلاقيّتها طرحَ مفهوم «النسبيّ». وإذا كان مبدأ المطلق يقيّد الحركة، أو يسمح بحركةٍ ظاهريّة، فإنّ النسبيّ شرطُ التطوّر والارتقاء والانعتاق من مسلّمات وممارسات قديمة في اتّجاه آفاقٍ جديدة. ومع ذلك، فإنّ النسبيّ يفقد دلالته إنْ لم يرتبط بمبدأ آخر ملازم له، هو مبدأ «التميّز»، تميّز الأفكار والأحزاب والمؤسّسات. فوجود الأفكار، كما الأحزاب، هو في تناقضها واختلافها، ووجود المؤسّسات هو في استقلالها الذّاتيّ - النسبيّ وتباين وظائفها. بهذا المعنى، فإنّ ممارسة الديموقراطيّة اليوميّة ممارسةٌ «للتميّز» والتباين والاختلاف، في أبعادها المجتمعيّة، الأمر الذي يقيم علاقة داخليّة بين الديموقراطيّة والتقدّم

التقدُّم الاجتماعيّ جهدٌ مجتمعيٌّ طليقٌ يختلف عن اجتهاد نخبة متعالية، حتّى لو استندت هذه النخبة إلى رجلٍ صادقٍ ومخلصٍ وشجاعٍ مثل جمال عبد النّاصر.

الاجتماعي. لقد كافح جمال عبد النّاصر، إلى حدود الشهادة، من أجل مجتمعٍ عربيٍّ متقدّم، وجاء كفاحه معاقاً، لأنّ النتائج التي كان يتطلّع إليها كانت مفارقة لمقدّماتها الضروريّة. فالتقدّم الاجتماعيّ جهدٌ مجتمعيٌّ طليقٌ يختلف عن اجتهاد نخبة متعالية، حتّى لو استندت هذه النخبة إلى رجلٍ صادقٍ ومخلصٍ وشجاعٍ مثل جمال عبد النّاصر.

ولم يكن لويس عوض مخطئاً حين رسم مأساةَ مشروع عبد النّاصر بالألوان التالية:

> **وقد كانت مأساة الثورة، بسبب تخوّفها من الانفتاح أمام الجماهير والخضوع لها، أنّها نقلت حقّ التملّك بلا حدود من طبقةٍ إلى طبقة وجعلت حقّ التملّك في العلن وبقوّة القانون يتحوّل إلى تملّك في الخفاء وبقوّة اللّصوصيّة لبعض الثوّار وأعوان الثورة. كذلك كانت مأساتها أنّها في صراعها من أجل تحرير مصر والعالم العربي من براثن الاستعمار ومن أجل تحقيق ما تسمّيه العدالة الاجتماعيّة لم تكن تميّز أعداءها من أصدقائها ومن رفاق دربها[1].**

ابتعدت الثّورة عن برجوازيّة لها تقاليد لتنتج برجوازيّةً - بيروقراطيّة تنكر كلَّ التقاليد، وعملت على خلق عدالة اجتماعيّة بأجهزة لم تكن، دائماً، تعرف معنى العدالة، وابتعدت عن البرجوازيّة كي تحمل إلى الجماهير عدالةً مفقودة، جاعلة الجماهير تنتظر وصول العدالة إليها، عوضاً عن أن تحرّضها لتفتّش بشكلٍ عادلٍ عن العدالة المفقودة. ويبدو عبد النّاصر في مشروعه النّبيل والقلق في آن قريباً من روائيٍّ يبغي كتابة أجمل النصوص، فتخذله آليّة الكتابة ويصل إلى مآلٍ لم يكن يتصوّره في البداية أبداً. ولهذا يبدو لويس عوض مصيباً حينما يقول:

> **لقد بذر عبد النّاصر بذور القلق في نفوس عبيد الأرض وجسّد أحلامهم في أن يتخلّصوا من أصفاد نخاسيهم في الداخل والخارج، لكنّه لم يعرف كيف يرسم طريق الخلاص من هذه الأصفاد، أو لعلّه كبّلهم بأصفادٍ من فولاذ ليحرّرهم من قيود الحبال. لقد ترك لنا القيد والقلق في آنٍ واحد، فالقيد من سلبيّاته والقلق من إيجابيّاته[2].**

(١) لويس عوض، **أقنعة النّاصريّة السبعة** (بيروت: دار الرقي، والقاهرة: دار مدبولي، ١٩٨٧)، ص ١٦٢.

(٢) المرجع السّابق، ص ١٦٦.

ورغم القيد والقلق تظلّ تجربة عبد النّاصر مرجعاً لكلّ فكرٍ قلقٍ يفتّش عن أفقٍ تحرّريٍّ للإنسان العربيّ.

كان عبد النّاصر يرى الهدف البعيد ولا يتأمّل وضعَ الإنسان الذي يسير إلى الهدف. وأمّا طه حسين فقد أكّد أنّ المستقبل الصحيح يساوي جملة الإصلاحات الصحيحة التي تقود إليه، بدءاً بالحريّة والمدرسة وصولاً إلى مجتمعٍ يكون مدرسةً للحريّة.

تكشف هذه المقدّمات، ربّما، اختلاف الرؤية بين جمال عبد النّاصر وطه حسين، وتخبر، ربّما، عن الأسباب التي جعلت صوت طه حسين يميل إلى الانزواء والخفوت في الزّمن النّاصري. كان عبد النّاصر مأخوذاً بغاياتٍ كبرى بعيدة، يرى الهدف البعيد ولا يتأمّل وضعَ الإنسان الذي يسير إلى الهدف. ينظر إلى الوحدة والاشتراكيّة والحرّيّة، من دون أن يطمئنّ إلى إمكانيّة المجتمع في الحاضر، ومدى ارتقائه وحدود وعيه ومستوى إمكانيّاته. وأمّا طه حسين فقد أخذ بمنظورٍ مختلفٍ مرجعه الحاضر، فكان يرى الأهداف البعيدة في تأمين ارتقاء الوعي وتطوير الإنسان وتحريض المجتمع. انطلق عبد النّاصر من المستقبل المرغوب، بينما احتضن طه حسين الوقائع المشخّصة للحاضر المشخّص، وأكّد أنّ المستقبل الصحيح يساوي جملة الإصلاحات الصحيحة التي تقود إليه، بدءاً بالحريّة والمدرسة وصولاً إلى مجتمعٍ يكون مدرسةً للحريّة. ولم يكن طه حسين يتحدّث عن وحدة أو اشتراكيّة، بل اقتصر حديثه عن مجتمعٍ مدنيّ، يتميّز بالمعرفة والمسؤوليّة واحترام القانون واستعمال العقل المفيد بشكل مفيد، لكأنّه كان يقول: إنّ تحقّق المجتمع المدني شرطٌ لا غنى عنه للانتقال إلى أيّة أهداف مستقبليّة كبيرة الطموح. وهذا التحقّق سيرورة قوامها جملة إصلاحات صحيحة. وفي مناخٍ ديموقراطيٍّ مسؤول، يطرح أسئلة الإصلاح من وجهة نظر الشّعب، ويستنهض الشّعب كي يكون عنصراً في الإصلاح.

يقول طه حسين:

> يجب أن يتعلّم الشّعب إلى أقصى حدود التعليم، ففي ذلك وحده الوسيلة إلى أن يعرف الشّعب مواضع الظّلم وإلى أن يحاسب الشّعب هؤلاء الذين يظلمونه ويذلّونه ويستأثرون بثمرات عمله»[1].

(١) مجلّة الهلال، شباط ١٩٦٦، ص ١٢٢.

إنّ قولاً كهذا يشير إلى سلطة شعبيّة واعية لأهدافها، تختلف في الطبيعة والوظيفة والمسار عن دولة «الحقيقة».

ذكرياتها غير الموضوعيّة عن ثورة يوليو

أحمد مظهر سعدو

«أربعون عاماًمن الثورة قد قادت الأمّة العربيّة إلى ما نحن فيه من تدهور وهزيمة. أربعون عاماً قُتلت فيها الحرّيّة والديموقراطيّة والوحدة تحت شعار الحرّيّة والديموقراطيّة والوحدة».

هذا ما انتهت إليه الدكتورة نوال السعداوي بمقالتها المنشورة بالعدد (٩/١٠) لعام ١٩٩٢ في مجلّة **الآداب** تحت عنوان «ذكرياتي عن ثورة يوليو».

في البدء لا بدّ من القول إنّ ثورة يوليو التي قادها جمال عبد النّاصر ليست بحاجة لمن ينبري ويدافع عنها في وجه مطلقي النّار اليوم. فهي قادرة بما رسّخت من قيم ومبادئ قوميّة في الشّارع المصري والعربيّ عامّة أن تدافع عن نفسها، بل أن تصمد في وجه كلّ من تسول له نفسه أن ينال من هذه الثورة القوميّة التي انطلقت من أرض الكنانة: مصر، ومازالت تحمل إمكانيّة استمرارها بما رفعته من مشروعٍ حضاريٍّ لنهوض الأمّة. وحسبنا أن نقول مع القائلين «لا تطلقْ النّار على أموات»؛ فمن تطلق عليه العيارات النّاريّة هو حيٌّ بالتأكيد؛ وما النهوض الشعبيّ النّاصريّ في مصر اليوم بعد الترخيص للحزب النّاصريّ، وهذا الالتفاف الجماهيري العريض حول مبادئ عبد النّاصر، إلّا تأكيدٌ قويٌّ على أنّ ثورة يوليو ليست ذكرى فقط، بل هي ـ بما حملت من قِيَم ـ ملاذُ الأمّة وقِبْلَتُها نحو بلوغ أهدافها، ولم تكن يوماً لتقود الأمّة نحو التدهور والهزيمة التي آلت إليها أحوالُ أمّتنا في هذا الزمن الصّعب. إذ لا بُدّ ههنا من التفريق بين ثورة يوليو النّاصريّة، والردّة الساداتيّة التي انحنت بالأمّة وبمصر إلى دهاليز الذلّ والخنوع فوضعت ٩٩,٩٪ من أوراق اللّعبة بأيدي الأميركان و«اسرائيل» لتكسر الحاجز النّفسيّ مع عدوّ الأمّة كما أرادها السادات. ولتتوالى الهزائم بعدها. وإذا كانت هناك أخطاء قد مُورست، وهنات قد وقعت، وتعثُّرات قد حصلت، فإنّ هذا لا ينتقص من شموخ المرحلة، التي بنت اقتصاداً

حرّاً مستقلاً، ومتيناً، كما بنت جيشاً قوياً عَبَر به السادات قناة السويس ثمَّ عَبَر به إلى ما أراد من كامب ديفيد وغيرها.

إنَّ بعض القصور الديموقراطي في التجربة النّاصريّة لا يجب أن ينسينا ما فعلته عبر إنزال السياسة من القصور إلى الشّوارع، وما طرحته من صيغةٍ ديموقراطيّةٍ هي صيغةُ «تحالف قوى الشعب العامل»، هذا الحلف التاريخيّ العظيم الذي أثبت مصداقيّته الواقعيّة في الآونة الأخيرة بعد انهيار المعسكر الاشتراكي وانفراط عقد الاتحاد السوفياتي، فالتجأ إليه المفكّرون الماركسيُّون تاركين صيغة «ديكتاتوريّة البروليتاريا» على مشجب التّاريخ. فقد أعطت ثورة يوليو مؤشّراتٍ وأعطت تقدُّماً على طريق الثورة الوطنيّة الديموقراطيّة، ثمَّ انكفأت على يد نظام الردّة الساداتي. وكان المعيار الحقيقي الذي يمكن لنا استخلاصه منها هو معيارٌ ديموقراطيٌّ بمعنىً ما، وتمثَّل بمقدار ما تقدَّم الوعيُ الشعبيُّ العام كوعيٍ سياسيٍّ واجتماعيّ، ومبلغ الوصول على طريق نقل مراكز اتخاذ القرار السياسيّ - ولاسيّما في المواقف المصيريّة للأمّة - إلى القاعدة الشعبيّة الوطنيّة، بحيث يكون لها إرادتها الجماعيّة وأهدافها الجماعيّة التي ناضلت ومازالت تناضل من أجلها. ولم تأخذ أهداف الأمّة بُعْدَها الواقعيّ إلّا عندما اندفعت إليها حركة الجماهير، تطالب بإنجازها وكمهمّات وضعتها أمام القيادات السياسيّة المتقدِّمة، ومثالها جماهير «٩ و١٠» يونيو ١٩٦٧ التي فرضت على عبد النّاصر أن يعود عن قراره في التنحّي عن الحكم ليمارس دوره في قيادة عمليّة بناء الجيش والاقتصاد من أجل إزالة آثار العدوان، وليصوغ بيان «٣٠ مارس» كرؤية استراتيجيّة لمنظور تحرير الأرض والإنسان. وقد أشار عبد النّاصر في بيان «٣٠ مارس» إلى أنَّ «علينا الآن أن نُعيد بناء الاتحاد الاشتراكي، عن طريق الانتخاب من القاعدة إلى القمّة... إنَّ أسلوب التعيين ليس أفضل الأساليب، وإنَّ التعيين في النهاية قد لا يعطينا إلّا ما تفرزه مراكزُ القوى، أو ما تقدِّمه المجموعاتُ المختلفة والشِّلَل... إنَّ طريق الانتخاب سوف يعطينا الحلّ الأوفق...».

فعبد النّاصر لم يكن يقبل إلّا بالأسلوب الديموقراطيّ، وهذا ما دفع إليه بالفعل وبشكلٍ ملحوظ من خلال بيان «٣٠ مارس» وقبلها في **الميثاق وقبلهما في فلسفة الثورة**.

وعبد النّاصر الذي جَيَّر كلّ شيء من أجل المعركة، بعد الهزيمة، وبنى ذلك الجيش المصريّ الجبّار الذي خاض حرب الاستنزاف بشجاعة فائقة، وزعزع بنية الكيان الصهيونيّ، تتّهمه الدكتورة نوال السعداوي فتقول «بعد هزيمة ١٩٦٧ مباشرة، أدركْتُ أنَّ التطوّع داخل مصر غير مطلوب، وأنَّ دولة المخابرات لن تسمح لأحد بالعمل أو المبادرة...».

وهذه مغالطة تنطلق من ردّة فعل ذاتيّة بحتة، وهذا ما يدعو للغرابة ولاسيّما أنّه يأتي من جهة كالدكتورة نوال التي عرفناها أديبة كبيرة وباحثة قديرة... والذي ينتقص أيضاً من موضوعيّة المقال المذكور ما تقوله - وهي الطبيبة المطّلعة - عن الصحّة في مصر أيّام عبد النّاصر: «وكان الأغنياء في مصر فحسب هم الذين يحصلون على الصحّة». وهنا لا يمكن إلّا أن ندعوها لجولة تقوم بها اليوم في معظم أنحاء الريف المصري الفقير لتستطلع آراء الفقراء حول هذه المسألة، وبَعْدَها، وبموضوعيّتها «المعهودة» سنستمع إلى رأيها الجديد الذي سيتغيَّر حسب قناعتنا.

ويكفي ثورة يوليو فخراً أنّها بدأت ثورةً وطنيّةً مصريّةً خلعت الملكَ وأسقطت النظامَ الملكيَّ ومعه حلفه الطبقيّ بما يمثِّله من نظامٍ اجتماعيٍّ وسياسيّ، وطردت الاستعمار وأعوانه، فحقَّقت الاستقلال الوطني الكامل لمصر فَحُكِمَتْ من أبناء شعبها كما لم يتحقَّقْ منذ عشرات القرون، متقدِّمة ببصرها عبر سيناء، ومدركة أنْ ليس هناك من صدام على الإطلاق بين الوطنيّة المصريّة وبين القوميّة العربيّة. في حين فشلت قيادات ثوريّة قبلها في مصر في إدراك ذلك. وهكذا حقَّقت النّاصريّة أوّل تجربة وحدويّة عربيّة زلزلت المنطقة، ومصرَّت الصناعة والزراعة والبنوك فحُورِبت من أعداء الأمّة.

إنَّ الذين ينتقدون ثورة يوليو ويعارضونها كثيراً ما كانت أحكامهم تقف بهم عند نقطة معيَّنة أو مرحلة محدَّدة من مراحل نضجها، أو هم أخذوا بفكرها في أحد جوانبه دون الإحاطة بها في كليتها ومسار نضجها، أو هم وضعوا فيها منظورهم الخاصّ وقناعاتهم المسبقة. ولكن فكر ثورة يوليو النّاصريّة لا يُدرَك إلّا في إطار جدليّته الخاصّة ومسار تشكّله من البداية، إلى النهاية. ولن نطيل على الدكتورة كثيراً، بل نقتطف لها عبارات من مقال لأحد الشيوعيّين العرب نُشِر في إحدى الصحف العربيّة تحت عنوان «في ذكرى الانفصال» قال فيه: «ويوماً ما ظَلَمَنا عبد النّاصر، نحن الشيوعيّين، وظَلَمْناه نحن، وقسا علينا، وقسونا عليه، وكان ذلك جزءاً من واقع غير عقلانيّ عاشته حركة التحرُّر العربيّة... لكنّنا تعلّمنا أخيراً شيوعيّين، بعثيّين، ناصريّين، قوميّين عرباً، وحدويّين اشتراكيّين، فلسطينيّين، وغيرهم، أن نكون في النهاية شيئاً واحداً في سبيل قضيّة الوطن».

دمشق

قصة قصيرة

صورة ملوّنة للجدار...

سعيد الكفراوي

هي في شرفة البيت.

تطلُّ على الميدان المشجَّر، وتتأمَّل نافورة المياه الملوَّنة، وفي أقصى المشهد قطرات من النور ليومٍ قد انقضى.

هو يجلس على كنبة من طراز عتيق، بيده الكتاب المفتوح، يطلُّ على صفحاته من خلال نظّارته السميكة واستغراقه الصامت الطويل.

قالت:

ـ بعد أسبوع عيد زواجنا.

رفع رأسه ونظر ناحيتها متسائلاً:

ـ هيه؟.

ـ عيد زواجنا.

ـ صحيح.

ـ العيد الكام؟ فاكر؟.

خلع النظّارة ووضعها على الترابيزة الصغيرة أمامه، ثمَّ هرش رأسه متفكِّراً وأجاب:

ـ أفتكر...

ـ تفتكر؟.

أجاب:

ـ التسعتاشر.

ضحكت، فجلجلت ضحكتها بالشرفة كأنَّها مياه النافورة وقالت:

ـ لأ. العشرين. دايماً كده تنسى.

دخلتْ من الشرفة وهي ماتزال تبتسم بتهذيب، وتناولت نظّارته وألبسته إيّاها، ثمَّ طبطبت على رأسه وقالت:

ـ علشان تشوف كويِّس.

أحسَّ بالوخزة.

(كأنَّ الأمر قد اختلط عليّ، وعجزتُ عن احتساب السنين، ثمَّة أماكن في القلب تبرد فيها حرارتها، وتتولَّد مكانها حقائق مختلفة... لكن تلك قصّة أخرى).

خرجت من غرفة النوم وهي تبرد أظافرها بمبردٍ صغير.

قال متعجِّباً:

ـ عشرين سنة. عجيب إدراكنا لفوات العمر، ننتبه له فجأة. كأنّنا واقفون على شطِّ نهرٍ نراقب التيّار وهو ماشٍ.

قالت له:

ـ إلّا صحيح، هو العمر فات؟

ـ يعني.

أدارت «الريكوردر» فهبط «موتسارت» من سمائه البهيجة، وامتلأتْ صالة البيت بنغم الملائكة. كان بمقدوره أن يراها قبل المغيب واقفة بوجهها الحسن، ومحياها الدافئ، وشعرها المسترسل الضارب في السواد، يأتيه صوتها بنبراته الطائرة ترفرف في فراغ البيت وكأنَّه الصدى.

قال لها:

ـ إنَّك تبدين دائماً جميلة.

كانت تقف تحت صورةٍ في الصالة تتأمَّلها كأنَّما تراها للمرَّة الأولى.

قالت له:

ـ المفروض أنَّه في المكان ده تتعلَّق فيه صورة زفافنا.

وخزة أخرى.

(وبدأت القصّة الأخرى تستدعيها بحذافيرها ككلِّ مرّة، وكأنّني لم أتغيَّر).

وعاد بذاكرته.

(وكنتُ في البدء ذلك الفتى الفقير بحالةٍ مُزرية.. نحيل وجافّ العود. أمتلك وجهاً يشي بعدم الرضى، يخفي بؤسه داخل البنطلون المكويّ، والقميص الحديث الطراز. أسكنُ بالقرب من مزرعةٍ للخنازير، عند التخوم الغربيّة للمدينة، حيث تتطلَّع «عين الشمس» قبل كلِّ الشموس، ولا تغرب إلّا بعد أن تغرب كلّ شموس المدينة. أُحبُّ المغامرة، وأُطاردُ أوَّل أوهام الصبا الجميلة. أركبُ قطار الضواحي في آخر ليالي الشتاء مفارقاً أصدقائي الذين خلفتهم في المقهى. الآن، وبعد فوات السنين أسكن الحيّ الراقي. عندي «الستروين» الخضراء. أعاني من مرض الحساسيّة

المزْمن، وأمتلك شرائط لـ «موتسارت»، والأعمال الكاملة لـ «نجيب محفوظ»، وبوليصة للتأمين ضدّ الموت والعجز، وعدداً لا يفنى من دواوين الشعر والرواية الأخيرة «لجارثيا ماركيز» وحفنة من الأعداء الحاقدين).

قال:

- كُنّا فقراء يا حبيبتي. لا نملك ثمن صورة زفاف.

ردَّت عليه:

- والوقت؟

- الوقت فرغ العمر، والسفر لحس أبداننا.

- لكنّي مصرّةٌ أن أتصوَّر صورة الزفاف.

- بعد عشرين سنة جواز؟

- بعد ألف سنة.

نقر الترابيزة بإبهامه، ثمَّ أسند رأسه إلى الحائط، وراح يتأمَّل حجرة مكتبه.

ذلك اللون البنيّ القاتم، لون حبّات البندق، وذلك المكتب العتيق ذو الطراز الرصين، وذلك الصقر المحنَّط المفرود الجناحين، والمحبوس في أحد رفوف المكتبة، وتلك الصورة لهذه المنازل القديمة بعصرها «الباروكي»، وتمثال السيِّدة الشابّة، الفاتنة، الذي اشتراه من بائعٍ جوّال يقف على قارعة الطريق.

سألها:

- والحلّ؟

ردّت:

- الحلّ أنْ أتصوَّر الصورة.

تقلَّصت عضلتا خدّيه، وافترَّ فمه عن بسمةٍ باهتة:

- يا حبيبتي صورة الزفاف اللّي أنت بتتكلّمي عنها دي انتهى زمانها. دول عشرين سنة.

- دا قرار. حياتي معاك كوم، والصورة دي كوم.

كان يعرف إصرارها إذا ما أرادت. وكان يعرف أنَّه ليس على ما يرام، يهرب من مواجهتها بالإصغاء للموسيقى الإلهيّة، ويدرك بغير ضنى أنَّ مواجهتها معركة خاسرة، وأنَّ هذه المرّة ليست مثل المرّات الأخيرة، وأنَّه بات متأكِّداً أنَّ هوساً ما يسكنها، خاصّة بسبب تلك الصورة، وأنَّها بالفعل قادرةٌ على تنفيذ تهديدها.

قال:

- لكن يا حبيبتي راجل زيّي تجاوز عمره الأربعين، يتصوَّر صورة زفاف إزّاي؟

ردَّت عليه مقاطعة:

- زيّ النَّاس.

وكانا فيما مضى من سنوات إذا ما دخلا معاً إلى بيوت المعارف والأصدقاء تتسلَّل وحدها من غير أن يشعر بها أهل الدار، وتقف تحت صورة زفاف معارفها وتظلّ تتأمَّل، سارحةً بنظرها عبر الفستان الأبيض، والطرحة البيضاء، تتأمَّل لحظة الزمن المثبتة خلف الزجاج في اللّون، وطعم الابتسامة، وتندفع صائحةً بصوتها الرنَّان في الجالسين «صورة زفاف جميلة» ثمَّ تصمت لحظة وتعود للصياح «رائعة»، ثمَّ أقوم فأسحبها من يدها وآتي بها وهي مستثارةٌ وأُجلسها بجانبي حيث لا تغضّ طرفها عن الصور على الجدار.

اندفعتْ داخلةً إلى حجرة النوم، وخرجت تحمل على يدها ثوب زفاف أبيض وطرحة بيضاء، و«بوكيه» من زهور ملوَّنة، وضعتها على المكتب ثمَّ عادت إلى الحجرة وخرجت ببدلةٍ سوداء جديدة، وكرافتّة حمراء، وقميص أبيض.

قال:

- إيه ده؟

- فستان زفاف، وبدلة عريس.

أدرك أنَّه بإزاء امرأةٍ لا يمكن التفاهم معها، وتأكَّد أنَّ الأمر قد خرج من نطاقه، وأنَّ إتيانه بأيّ فعل من جانبه غير ما تريده سوف يدفعها إلى تنفيذ تهديدها.

حملت الفستان ودخلت مرَّة أخرى إلى حجرة النوم.

بعد وقت قصير خرجت وهي ترتدي فستان الزفاف.

فستان من الدنتلا الموشّاة بخيوط الحرير. رسوم لفروع نباتيّة مزهرة تنتهي ناحية شمس مخرّزة بأشعّةٍ تمتدّ على جسدها الحيّ. طرحة خفيفة من نسيجٍ غالي الثمن، تغطّي رأسها الجميل الدقيق، وصحبة الأزهار الملوَّنة تحتضنها بحنوٍّ يثير الغرابة والدهشة.

(وأنا أقف مذهولاً تستبدّ بي الحيرة، أتساءل: ما الذي أصنعه بشأن ما يحدث أمامي؟ هل عليّ أن أكون واقعيّاً وأحقّق لها حلمها الغريب هذا؟ أم أجثو على ركبتيّ طالباً الفهم وحسن التقدير؟ من الذي استطاع أن يعيد ما مضى من أيّامه؟)

- يا حبيبتي فكّري في اللّي أنت بتعمليه.

- فكّرت ألف مرّة.

أمسكها من معصميها وسحقها وصرخ في وجهها:

- ده جنون.

انتزعت يدها منه وقد احمرَّت شرايين عينيها، وردّت عليه الصرخة:

- المجنون هو اللِّي عايز يحرمني من أمنية صغيرة.

تنهّد بضيق، وخاف أن تبكي فانسحب منهزماً ودخل في بدلته الجديدة، وعندما خرج من الحجرة رأته وكأنّما تراه أوَّل مرّة. استبدّ بها الفرح المفاجئ، واتّسعت ابتسامتها وأخذت تنفض له بذلته بكفِّها في حنان، وتدور حوله قائلة:

- فاكر. مكانش عندك ليلة فرحنا بدلة تليق. خطفنا تاكسي من بيت بابا حتّى الشقّة في «عين شمس» عند الخنازير. أنا لسّه فاكرة نظرة عينيك. كنت يائس وصعبان عليّ. وأنا كنت حزينة ولابسة فستان أيّ كلام. وكنت كلّما أشوف محلّ مصوّراتي ينذبح قلبي. الليلة دي فاكراها كأنَّها حصلت امبارح. تصوَّر.

خرجا من باب الشقّة وهو معلّق بيدها، يهبطان درجات السلّم. هي غير وجلة وهو يسقط في فراغ شاهق كأنّه الجبّ. مستشار، لم يستطع حسم الأمر لصالحه. يدفع بنظّارته إلى وجهه، ولا يستطيع مفارقة ضربات قلبه، أو يعيد لتنفّسه انتظامه. ودّ أن ينتهي من الأمر بسرعة ويعود إلى مكمنه، وأسره، حيث كتبه، وصوره القديمة على الحائط.

فوجئت بها الجارة يرتديان ملابس العُرس فشهقت برعبٍ حقيقيّ، إلّا أنَّ الزوجة لم تعطها الفرصة وابتسمتْ في وجهها بوثوق جعلها تطلق بغير إرادتها زغرودةً جلجلت في الأنحاء.

عندما كانا في الشارع أطلَّت كثير من الرؤوس من الشرفات والنوافذ ترى ذلك الحدث الخارق ولا تفهم ما يحدث. كانت هي تشير بيدها ناحية الشرفات والناس وتتلقّى التهاني بمحبّةٍ خالصة.

أدار السيَّارة، وتحرَّكت «الستروين» قاطعةً شارع «الطيران» متّجهة إلى ميدان «روكسي» حيث مصوّره الخاص.

دخلا المحلّ فقابلتهما إضاءة خفيفة تكشف عن الصور في الإطارات، وستارة حمراء على الحائط تنتهي بشراشيب تسقط على أرض الاستديو.

قال المصوّر للزوجة:

- اتفضّلي. المرايا من هنا.

انحنى المصوّر ناحيته وقال هامساً:

- مبروك يا بيه. زوجة تانية؟

رمى المصوّر بنظرة، وضغط أضراسه وأجابه:

- لا يا سيدي. دي المدام.

ملأت الدهشة وجه المصوّر، وقال في نفسه «الناس انهبلت» ثمَّ عاد وقال في نفسه «لكن وأنا مالي»، ثمَّ دخل إلى حجرة التصوير يضبط كشّافات الإضاءة.

على الجدار صورة لجندول، وزهريّة ورد صناعيّ، وعلى الحائط عقال، وجاكتّة، وبذلة لضابط.

قال الزوج:

- صوّر يا سيدي.

استقام بجانب زوجته، وضبط الوقفة بالتمام، وأخذ ينتبه لزاوية التصوير ويحاول بجهدٍ خارق أن يرسم على وجهه علامات الرضى والابتهاج. في لحظة من زمن تأمّلها بجانب عينيه. كانت عيناها تستحمّان في ضوء كشّاف التصوير المشعّ، يلفّهما وهجٌ مثير كلمعة الصباح.

قال في نفسه «ما أغرب تلك الحيويّة التي تتّصف بها بعض الأرواح».

قال المصوّر:

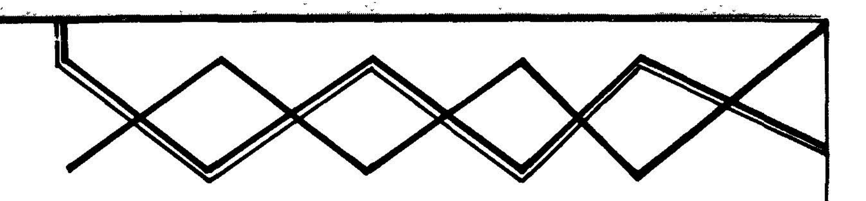
- بصُّوا هنا. بلاش حركة. ابتسم يا أستاذ حبّة. جميل كده يا مدام. وضغط زرّ آلة التصوير.

مرَّ أسبوعٌ عاد فيه لتيّار زمنه. الكتب على الرفوف. أثاث حبّات البندق، كلّ قطعةٍ في مكانها. «موتسارت» يهبط من سمائه. إحساسه بأنّه أصبح مُسِنّاً يروعه. يراقب الأقفال على الحائط، وكذلك الصقر المحنّط، ودفتر مذكّراته، وأعمال «نجيب محفوظ» الكاملة.

دخلتْ من الباب. كانتْ تحمل الصورة ملفوفةً بورقٍ مزخرف، ومربوطةً بخيط. ذهبت إلى الجدار وانتزعت الصورة القديمة. فكّت الخيوط والورق، وعلّقت صورة الزفاف الملوَّنة على الجدار. كانت صورة كبيرة بدرجة لا تصدّق.

(ورأيتُها تقف تحت الصورة كمهرة بريّة، تعدو في اللّون ناحية البراح، وتستعيد أمنياتها. رأيتُ في عينيها شرارات النار، تبدو في الصورة وقد عادت صبيّةً متوّجةً بالطرحة وصولجان الورد، وكأنّها العروس الخالدة في يوم عرسها الأوّل. تقف في الصورة وتحتها، بامتلاءٍ كأنّه العشق، فيما يقف بجانبها رجلٌ لا أعرفه، يبرز كرشه من حزامه وقد امتلأ رأسه بالشيب، وانطفأ منه نور العين).

القاهرة



قصائد جزائرية

ترجمة عبد الحميد بن هدوقة

قصيدتان لمالك حداد

١

أردت الأسمى
إذن لا تستمع.
أندِّد بالزهرة التي تنتهي حياتها على حجر.
سعيد هو الشاعر الذي سيسكت.
لكن الآن لا بدّ من الكلام.
عندي عشرة ملايين ذكرى.
أو ربّما أكثر.

أدافع عن عطر الأزهار التي ستبدع.
في طائرتي اللعينة يستولي عليّ اليأس.
إننا لا نحبّ أبداً أكثر مما ينبغي،
أمتصّ أفكاري كما تمتصّ قطعة من خشب.
حلمي الذي يماثل مدينة أموات يرافق الليل،
الليل الذي يجب أن نقتله،
الليل الذي يجب أن نقتله،
إلى أن تنبلج حياة

استمع إليّ إنني خائف.
إننا ذاهبون إلى رؤية أصدقائي الذين ماتوا.
قرية حلّق فوقها كل الشؤم الممكن.
ذكرى ملتوية كالمسمار.
أمل مهشّم كزجاجة من مطر.
الغزالة الخائفة تعرف الأسطورة.
الأغنام الموتى والرجال المختطفون.

نذهب لنرى.
المصنع الجهنّمي لصانعي المغامرات،
النهاية المفروضة على نبض ماء الحياة.
وفظاعة طعم التعوّد.
لا بدّ من الحياة مهما كان الأمر.
أشعر بالضجر في كل مرّة،
وأنا بعيد عن الجزائر.

سنخترع رزنامات جديدة،
سنذيب الكلمات في نعوش أصدقائنا،
سنمسح دموعنا في أكفان بائسة،
وسنقول لأطفالنا الأيتام ألف مرّة،
ستلدون أطفالاً يعرفون آباءهم،
وسيقولون:
الرجل هو وطني.

قلبي لم يتجاوز تجاوزاته.
أشعر بالضجر في كل مرّة وأنا بعيد عن الجزائر.

من بعد سنصنع ألحاناً تغنّي
البارود أشمئزّ منه وأفهم البارود.
أفضّل زنبقة خطيبة لشهر مايو.
ما دام شهر مايو يذكّرني بقالمة.
ما دام أن ليس هناك يوم بلا تاريخ.

مع كل الدروب يمضون إلى النهار
لأبحث عن اسمي بين لوحات اللحود،
مندهشاً أن الماضي يعدّ الغد
لقد حلمت دوماً بلحن سيأتي.

(من ديوان «الشقاء في خطر»)

٢

صديقي قتل بين القيثارات
وفي حقل قمح
كان شاباً
كان جزائرياً

كتب تاريخي الجميل
كان يتكلّم أحسن من حقل القمح.

أحبّ أن أقول شكراً
أنا عازف وهو صانع الموسيقى
أنتظر واقفاً الحلم الذي سيصنع
وأقول شكراً

في سنابل القمح أعرف الآن اليعسوب.

أيّها النبع انتقم له
قطّر قطرات القلال
أيّتها الزهرة الحمراء اذهبي إلى ذراعيه
قولي له ليحلم بقصيدة من الشعر.

قطّر قطرات القلال
وامتلىء بارودا،
يا قلبي.

المطر ينزل على وطني موتاً وأساطير
يكفي أن تكون هناك سنبلة لكي يغنّي القمح
يكفي لحظة لكي يهبط الليل،
ولحظة أيضاً لكي يولد السرور
الخبز
نأكله
بألف حرج
بمائة حذر واحتياط
رجل هو صديقي
إنه ينام في الأسطورة.

أمّي
ينبغي أن تبكي...
ينبغي أن تبكي هذا الولد الذي صار ابنك
منذ أن اختار أن يناديك أمّي.
فباسم الحصاد سماك «ماما»
لقد رضع في ثديك طعم النور.

المطر يسّاقط على أسطورتي
وأسطورتي تشكو ألماً في عينيها
عندما يهيج الغربان
ذلك يعني خوفهم من الموت

شهيّة طيّبة يا سادة.
لم يبلغ الثلاثين من العمر.

كان ذلك صديقي بنظراته الطويلة الواقفة
لكن الغربان تسرق الحبوب
الفلّاح الذي يخاف على حرثه يعرف ذلك
لكن الكواسر تحصد القمح.
وقلبي الذي يخشى على أغانيه يعرف ذلك.

إنه حلم ملتهب في أرض الجزائر.
إن ناسج العالم هو صانع القمح.
عندما كان يحارب، كانت الحرب أمامه أخطبوطاً من حديد.
ولكي يطرد الشتاء مات في الصيف.

أستمع إلى الأغنية التي تتردّد باستمرار
إنه السرور الذي أسمع في أرض الجزائر
جنود الصباح هم أطفال الحب
إنهم نائمون في حقول القمح لكي نتذكّر.

ارقصي أيّتها الزهرة الحمراء
صديقي قتل بين القيثارات.

(من ديوان «الشقاء في خطر»)

قصيدتان لجمال عمراني

أغانٍ للذكرى

١ ـ إليك يا مبرّر وجودي
يا روح الوحدة العريض
لنؤجّل آلامنا
أبتهل إليك أيها الوميض الغامض
أيها الهوى العابر وأنا أمامك أنتظر
قلبي يلتفت ناحية المقبرة وأنا نائم
أيها السلام المؤمّل... السلام المخيف
أيها السلام الذي يهمس به المطر
المطر يسّاقط والشمس زبد
الشمس غرقت في المطر
المطر غرق في اللبّ العاري لذاكرتي
احترق البؤبؤ لأنه لم يعرف كيف ينمو
أتنوّر بالحكمة والقناعة

٢ ـ لمعان الخنجر
ـ وجه المعذّب
بيد أن الشمس تتضاءل
بالقرب من القبر الجماعيّ
الخريف ألقي السلاح
وأهيج غضباً
وطعم رماد يبقى معلّقاً في شفتي.

٣ ـ أبداً لن تذبل الزهرة
ضحكتك استعادت نبرتها المسرورة
الزمن بلبل صبري
دعوني أحلم
لحظة تنفّس لا أكثر
وليكن ذلك إعلاناً عن ربيع جديد.

٤ ـ الموت له عينان
مثقلتان بالدّوار
غارقتان في جون دمي.
أيتها الأنهج التي لا تنتهي، الأنهج الفارغة
الليل الحائر يغطّي قلبي
كم من دم أيضاً ما زال يسيل! كم من جثث تحصى!
كم من مقابر تجمع (وتتجمّع)!
إن الشمس السجينة سوف تنتصر
شمس العقل.

٥ ـ ويأتي السلام وكل شيء يعود إلى مجراه:
صمت العيون الجريحة
و.» المرضعة الحنون
تباشير المواليد الجدد
وعجلة الزمن، الزمن الذي لا يرحم
ويأتي السلام وكل شيء يعود إلى مجراه.

٦ ـ الزهرة التي تلتهب في النار
الثقة المخدوعة
النظرة العارية
والطفولة المفترسة
تبقى رائحة جسدك
وبصمة وجهك الشمعي
وحبّك الذي يعيد إليّ براءتي.

٧ ـ احتفظت بسرّ في قلبي
سرّ بكر، سرّ من دم جديد
أيها الشفق الطويل، أيها الصوت الذي لا صدى له.
أيتها الحياة التعيسة إنسانياً
أتساءل دائماً لماذا أنا غير أهلٍ،
لحبّك. هناك مذنب أكبر مني
لكن بما أني هناك أخذ الموت وجهك
الزهرة تلتهب في النار
وتعيد إليّ براءتي.

من ديوان «إلى أبعد مدى يصل إليه بصري»

اعتراف

إلى صديقة حكم عليها بـ ٢٠ سنة سجناً مع الأشغال الشاقّة من طرف المحكمة العسكرية للقوات المسلّحة الفرنسية، في سبتمبر ١٩٥٧، بالجزائر.

الموت سيكون عندي أقل فظاعة
لو آخذ صورتك معي،
لو آخذ الأمل المطمئن في غفرانك،

وعنفوان شبابك،
ثم أنسى كل شيء!
تستطيعين الذهاب إلى مكان آخر حيث السلام.
أيها الحزن اللذيذ في طراوة الضجر
ألم أحي ما في الكفاية؟
حييت في اللذّة والمرارة
علمي ضاع في الزوبعة
في النبع الحي لعمري
وهناك، البحر يعرض شبقه
وهناك، أموت مئة مرّة في اليوم
أموت في سجن جسدي.
الكلمات لا معنى لها الآن.
تحدّثيني دائماً عن الأطفال الذين يُقتلون
في الفيتنام، في غيتوهات فلسطين المحتلّة،
في تفكيك أجزاء إفريقيا الجنوبية
(...)
نعم الذكرى هناك، لا تتعفّن في أعماق القعر.
مطاردة الذئاب، مطاردة الخيول القصيرة الشعر
كنت تقولين لي:
«يريدون» قتلنا كما تقتل الأرانب»
ووجهك المسودّ يشعّ عندئذ إشعاعاً!
لا تحزني نسيمة إننا حتى ولو أنهكنا التعب والعطش
لقد كتبنا بالدم والعرق حريتهم...
حريتنا
احمرّ عشب المروج
تأبّدت الجريمة والبهتان
دموع الشعب تيبس قبل الانبجاس.
نسيمة، ضعي عنك حقدك،
ضعيه تحت الماء
دعيه يتطهّر في الصمت.
بأسلحتنا، بإيماننا ننتصر عليهم.
الآن (من ذالا) يتذكّر «داشو»، و«رفانسفورك»
و«لامبيز»، و«عين وسّارة»، و«بني مسوس».
الآن، الجزائر، إفريقيا، الكل سيتجند
الغضب يشحذ الخناجر.
الآن، أنت حزينة، وأنا ضائع (عاطل) (لكن) الأمور
ستعود إلى مجراها...
الآن، ستتأجّج ذكرى الأموات والمنفيّين
الآن، الأزهار في الحقول تستعيد ألوانها.
الآن، أعطي براءتي للمعركة
الآن، الشعوب المشتّتة، المضطهدة، ومختلف الأجناس
سيتّحدون ويشكّلون كوكبة واحدة
الآن، الحرب الشرسة هي التي تعطي الإيقاع للحرية
الآن، المعركة تلهب القلوب للفعل المشترك
والآن، الموت سيكون عندي أقلّ فظاعة،
لو آخذ صورتك معي
لو آخذ الأمل المطمئن
في غفرانك، وعنفوان شبابك.

نبذة بيوبيبليوغرافية عن مالك حداد

(١٩٢٧ - ١٩٧٨)

وُلِد الفقيد مالك حداد في ٥ يوليو ١٩٢٧ بقسنطينة (الشرق الجزائري). تعلّم في مدارسها الفرنسية حتى نال شهادة الباكالوريا. ثم عمل من بعد معلّماً فترة قصيرة. بدأ الكتابة الأدبيّة في سنٍّ مبكّرة. فمنذ سنة ١٩٤٨ أخذ ينشر قصائد شعريّة في جريدتي «الجزائر الجمهورية» و«الحرية» الفرنسيتين اللتين كانتا تصدران بالجزائر حينئذ. كانت أشعاره في البداية ذات نكهة شيوعية تمجّد ستالين وغيره من قادة الشيوعيّة. ولعلّ ذلك يرجع إلى ما كانت الصحافة الفرنسيّة اليساريّة تنشره عن ستالين والشيوعيّة بعد الانتصار الماحق على النازيّة. إذ إن هذه الصحافة اليسارية هي التي كانت مقروءة من طرف الجزائريين لما يجدون فيها من عطف أو تعاطف معهم.

سجّل مالك نفسه بكلية الحقوق بـ «ايكس - آن - بروفانس» بفرنسا، لكنه لم يتم دراسته. فما لبث أن التحق بكاتب ياسين بـ «الكمراغ» على نهر الرون، حيث كان يعمل هناك في أحد المعامل..

وقد أخذ شعره وأدبه ينضج ابتداء من سنة ١٩٥٦، وهي السنة التي نشر فيها ديوانه الشعري «الشقاء في خطر».

ومن سنة ١٩٥٨ إلى سنة ١٩٦١ كان ينشر رواية في كل سنة..

ثم غادر فرنسا. وقام بمهمّات عديدة كلّفته بها جبهة التحرير الوطني في الاتحاد السوفياتي ومصر وسوريا والهند وغيرها...

بعد الاستقلال في سنة ١٩٦٢ عاد إلى مدينته قسنطينة، حيث كان يشرف علس الصفحة الثقافية في جريدة «النصر» التي كانت في البداية تصدر بالفرنسية من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٦٨. ابتداء من ابريل سنة ١٩٦٨ إلى أغسطس ١٩٧٢ كان مديراً للثقافة بوزارة الإعلام والثقافة. وقد قام أثناء ذلك بإعداد الملتقى الوطني للثقافة الذي انعقد من ٣١ مايو إلى ٣ يونيو ١٩٦٨. كما قام بإعداد المهرجان الثقافي الإفريقي الذي جرى في شهر يوليو سنة ١٩٦٩. بعد يوليو ١٩٧٢ عمل مستشاراً ثقافياً تقنياً مكلّفاً بالدراسات والبحوث في ميدان الإنتاج الثقافي بالفرنسية.

وفي ١٣ يناير ١٩٧٤ انتخب أميناً عاماً لاتحاد الكتّاب الجزائريين.

لعلّ أهمّ ما يلفت النظر في حياة مالك حداد هو شعوره العميق بالذنب على أنه يكتب بالفرنسية. وقد تخلّى عن الكتابة الأدبية في عهد الاستقلال، ما عدا قصيدة واحدة عن فلسطين سنة ١٩٦٧.

إن مسيرة مالك حداد الروحيّة انتهت به إلى الإيمان بالله، كما أشار إلى ذلك في روايته «الانطباع الأخير» سنة ١٩٥٨. (ترجم عنوان الرواية الدكتور حنفي بن عيسى: الوداع الأخير!).

كان مالك حداد رحمه الله شاعراً ذا حساسية كبيرة. تركّزت أعماله الأدبية على معركة الجزائر من أجل استرجاع حريّتها وسيادتها.

من خلال قراءتنا لأعماله نجد أحياناً تأثيراً واضحاً لشاعرين فرنسيين كبيرين هما: أراغوان، وايلوار. ولا غرابة في ذلك. إذ كلا الشاعرين تحدّث عن الحرب والحربية بأروع ما يمكن أن يلهم به الشعراء.

ليس شعر مالك حداد وحده الذي عالج موضوع الحرب والحرية، فرواياته أيضاً تتحدّث عن ذلك. إن مالك حداد شاعر أكثر منه روائياً. هكذا يبدو لنا على كل حال.

وأمّا في أعماله الدراسيّة فإنه يتحدّث بالخصوص عن قضية الكتابة بالفرنسية من طرف كتّاب جزائريين. لقد قال: «إن منفاي هو اللغة الفرنسية.» وقال أيضاً: «نحن نكتب الفرنسية لا نكتب بالفرنسية.» أي لا نكتب كفرنسيّين.

وفي سنة ١٩٦٤ صرّح بأن الكتابة بلغة الأعداء السابقين أمر مستحيل: «ينبغي أن ننسحب من الساحة ككتّاب.» وهو موقف لا يشاركه فيه بقية الكتّاب الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية. ويقال إنه استمرّ في الكتابة الأدبية بالفرنسية ولكنه لم ينشر ما كتب؟

والواقع أن الكاتب لا يستطيع التخلّي عن الكتابة باسم الوطنية، كما يبدو لنا، ذلك أمر عسير، إنما المهم بالنسبة لهؤلاء الكتّاب هو: «ماذا كتبوا، وماذا يكتبون»؟

لكننا إذا كنّا لا نلوم الجيل الأول من الكتّاب الذين تعلّموا وعاشوا فترة من حياتهم الأدبية في ظلّ الاستعمار، فإن كتّاب عهد الاستقلال لا مبرّر لكتاباتهم بالفرنسية، ولو أننا ندرك أنهم لم يختاروا اللغة الفرنسية، إنما فرضتها عليهم المدرسة، لأسباب لا محلّ للتعرّض إليها هنا. إن شخصية الكاتب لا تتحقّق في غير لغته. وقد قلت كم من مرّة: إن لغة الكاتب هي وطنه. وقد أحسن تعبير مالك حداد عندما قال: إن التاريخ أراد أن أكون دائماً بين حبلين وحضارتين.

والخلاصة أن كتابات مالك حداد تعكس بصدق كرمه الروحي وبساطته وإنسانيته.

مؤلّفاته:

- الشقاء في خطر شعر - لانيف - باريس ١٩٥٦ (٦٠ صفحة)
- الانطباع الأخير - رواية - جوليار - باريس - ١٩٥٨ (٢٠٤ ص).
- سأهدي إليك غزالة - رواية - جوليار - باريس - ١٩٥٩. (١٨١ ص)
- التلميذ والدرس - رواية - جوليار - باريس ١٩٦٠. (١٥٨ ص).
- رصيف الأزهار لم يعد يجيب - رواية - جوليار - باريس ١٩٦١. (١٩٤ ص).
- استمع وأناديك - دراسة - ماسبيرو - ١٩٦١. باريس - (١٣٤ ص).
- الأصفار تدور حول نفسها - دراسة متبوعة بقصائد شعرية - ماسبيرو - باريس - (٤٨ - ١٣٤ ص).
- النساء الجزائريات - ألبوم مصوّر - وزارة الإعلام والثقافة - الجزائر - (٨٨ صفحة)

نبذة بيو - بيبليوغرافية عن جمال عمراني

وُلد الشاعر جمال عمراني في ٢٩ أغسطس ١٩٣٥ بصور الغزلان (١٠٠ كلم تقريباً شرق العاصمة الجزائرية).

زاول تعليمه بالمدارس الفرنسية، إلاّ أن الثانوي منه كان بالجزائر العاصمة بثانوية بيجو (الأمير عبد القادر حالياً).

شارك في إضراب الطلبة الجزائريين الذائع سنة ١٩٥٦، ضد الاستعمار الفرنسي. ألقي القبض عليه من طرف السلطات الاستعمارية سنة ١٩٥٧.

أبوه وأخوه وصهره المحامي علي بومنجل، ألقي عليهم القبض ثم قتلوا من طرف الاستعمار.

بعدما أطلق سراحه توجّه إلى فرنسا. وهناك تصادق مع مجموعة من الكتّاب الفرنسيين. ثم اضطرّ للجوء إلى سويسرا. وبعدها ذهب إلى وجدة بالمغرب الأقصى، حيث كان مقرّ أركان جيش التحرير الوطني الجزائري للناحية الغربية.

وجمال عمراني هو أحد الذين أصدروا مجلّة «الجيش».

بعد الاستقلال، شارك في إصدار عدد من الدوريات الجزائرية والجرائد، كـ«الشعب» و«الثورة الإفريقية»، و«النصر» (بالفرنسية).

عمل مستشاراً ثقافياً لفترة من الزمن بالسفارة الجزائرية بكوبا. كما سافر إلى الاتحاد السوفياتي ويوغسلافيا وتشيكوسلوفاكيا...

عمل أيضاً منتجاً بالإذاعة الجزائرية (القناة الفرنسية)، حيث أحدث مجموعة من البرامج الأدبية والشعرية.

إن جمال عمراني من الشعراء الجيّدين الذين يكتبون بالفرنسية. يمتاز شعره، رغم حدّته، بالبعد الإنساني والشمولية، والهيام بالحرية والسلام في هذه الأرض الطيّبة. وهو ككثير من الكتّاب والشعراء الجزائريين أخذت حرب التحرير من حياته الروحية والشعرية القدر الأوفى.

مؤلّفاته:

- الشاهد - قصة مطوّلة - منشورات مينوي - باريس ١٩٦٠ - (٨٤ صفحة).
- غناء لأول نوفمبر - شعر - منشورات الفن أ ب م/باريس ١٩٦٤.
- شمس ليلنا - شعر وقصص - منشورات «سوبيغفي» - رودس - ١٩٦٤ - (١١٢ص).
- مخيم اليقين - شعر - الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٦٨ (١٢٠ ص).
- إلى أبعد مدى يصل إليه بصري.... - شعر - الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٧٢ (٢٤٦ ص).
- لا وجود للصدفة - مسرح - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٧٣ (١٢٥ ص).
- آخر شفق - قصص - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٦٨ (١٣٥ ص).
- أيام بلون الشمس - شعر - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٧٩(١٣٦ ص).
- بين السنّة والذاكرة - شعر - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٨١ (٩٣ ص).
- صيف بشرتك - شعر - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٨٢ (٨٥ ص).

كما نشر مجموعة هامّة من القصائد والدراسات المختلفة عن الكتّاب الجزائريين والأجانب في الدوريات الجزائرية.

مؤتمر الأدباء الأول في جنوب افريقيا

د. نوال السعداوي

لم أتوقَّع أني سأزور جنوب إفريقيا في يوم من الأيام. سافرت إلى معظم بلاد العالم في القارّات الخمس. إلّا جنوب إفريقيا. كم قرأت وسمعت عن ذلك الحكم العنصري «الأبارتايد»، وهؤلاء الثوّار من الرجال والنساء الذين سُجنوا أو قُتلوا أو هربوا وعاشوا في المنفى.

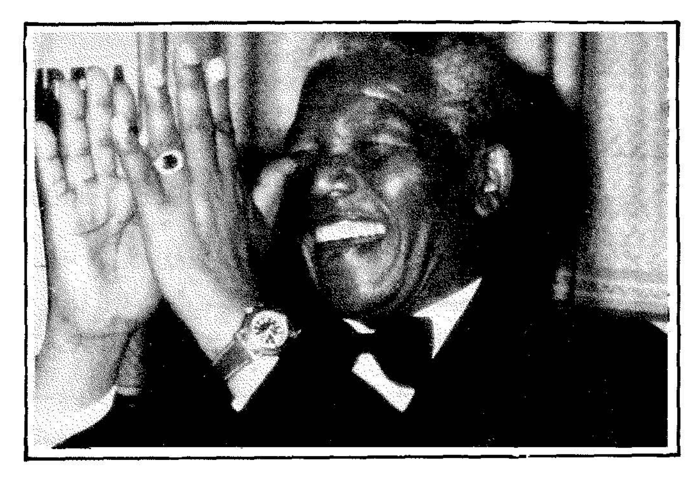
جاءتني الدعوة بالبريد، على شكل خطاب من مدينة جوهانسبرج، من لجنة الأدباء بجنوب إفريقيا، عددهم سبعة، وقّعت الدعوة عنهم نادين جورديمار. قرأت لها رواية منذ سنوات، والتقيت بها مرّة في السويد، في معرض الكتاب، منذ عامين. والأسماء الأخرى لا أعرفها. أتكون هناك أيضاً دوريس ليسنج؟ كنت أتوقّع أن تفوز دوريس ليسنج بجائزة نوبل منذ سنوات. قرأت معظم أعمالها، وهي قرأت روايتي **سقوط الإمام** (بعد ترجمتها) وكتبت كلمة على غلاف الطبعة الإنجليزية، قالت فيها: «هذه رواية لم أقرأ مثلها وأتمنّى أن يقرأها أكبر عدد من الناس...»

قبل أن تهبط الطائرة إلى مطار جوهانسبرج، شقّت عيناي السحب، أطلّ على تلك البقعة النائية من قارّتنا الإفريقية.. ذلك المثلّث في أقصى الجنوب/ مُلتقى المحيطينْ الهندي والأطلسي.. الأرض السوداء التي شربت من دماء أهلها السود.. أُقيمت عليها السجون.. شهدت جدرانها تطوّر وسائل التعذيب: من الخازوق إلى الكرسي الكهربي والقتل الجماعي بوسائل لامرئية.

الوجوه في الطائرة كلها بيضاء. يتحدّثون الإنجليزية. من الجوّ بدت جوهانسبرج كمدينة أوروبية. السقوف الحمراء المدبّبة القمّة.. ناطحات سحب.. مروج خضراء وحدائق وشوارع ذات تقسيمات منظّمة.

كان في انتظاري عدد من الرجال والنساء. شابّة سمراء دقيقة الملامح عيناها تلمعان اسمها «جيسي»، القائمة على تنظيم المؤتمر، ورئيس تحرير جريدة الأمّة الجديدة (New Nation) رجل مربّع الجسم أسمر الوجه اسمه «زيويلاكس سيسلو» الابن الأكبر لوالتر سيسلو رفيق نلسون مانديلا في السجن وفي النضال وفي تكوين حزب المؤتمر الوطني الإفريقي.

ركبت السيّارة إلى جوار زيويلاكس. له شخصية رؤساء التحرير مع التواضع الشديد، ونوع من الرقّة، يتميَّز بها الرجال الأفارقة.



مانديلا

ابنه الصغير يجلس في الخلف. له بشرة سوداء لامعة كالأبنوس، وأسنان بيضاء في ابتسامة كالشمس المشرقة.

السيارة تنزلق فوق الشوارع الفسيحة الملساء. كأنني في مدينة أوروبية. حتى اقتربنا من قلب المدينة. بدأت أدرك أنني في مدينة إفريقية. الوجوه السوداء تملأ الشوارع. شباب معظمهم. رجال ونساء. يسيرون بخطوة سريعة. ملامحهم غاضبة. ملابسهم يعلوها غبار الطريق، والسعي المضني للحصول على الرزق.

نعم، الرزق، من بين مخالب الحكم العنصري! هكذا قال لي الأديب الإفريقي الأسود «لويس نيكوزي». جذب انتباهي بحديثه عن تاريخ الأدب في جنوب إفريقيا. هرب من الحكم العنصري منذ ثلاثين عاماً وهو شاب صغير. أصبح أستاذاً مرموقاً للأدب الإنجليزي في جامعة «يومنج» بانجلترا.

عيناه تلمعان من خلف النظّارة البيضاء. له أنف مرتفع مستقيم، واعتزاز بالنفس أشبه بالكبرياء. لا شيء يعجبه في الأدب إلّا القليل. قالوا في المؤتمر إنه يستحق جائزة نوبل على روايته **عشق الطيور**.

أهداني الرواية ونحن نتناول الغداء على العشب الأخضر في حديقة جامعة جوهانسبرج. قرأتها في ليلة واحدة. مائة وثمانون صفحة. قصّة شاب أسود وشابة بيضاء يجمعهما العشق. لكن الشاب يُزجّ به في السجن ويُتّهم باغتصابها، ويُحكم عليه بالإعدام. قصّة بسيطة ومركّبة في آن واحد. مثل الحياة.

كان النقاش في المؤتمر حامياً، فيه حرارة الشمس والدم الإفريقي. إنه أول مؤتمر دولي للأدباء يُعقد في جنوب إفريقيا. دُعي إليه أكثر من ستين أديباً وأديبة من مختلف أنحاء العالم، ومنهم أدباء جنوب إفريقيا في المنفى. كان حضور النساء واضحاً ومؤثّراً. وتشعّب النقاش من الأدب إلى اللغة إلى التاريخ إلى السياسة إلى الدين إلى الجنس إلى الفلسفة إلى الحب. حتى علوم الفضاء والبيئة

كانت موضع نقاش في علاقتها بالأدب والإبداع.

أدركتُ أن أدباء جنوب إفريقيا أكثر وعياً من غيرهم بترابط الأدب والسياسة والاقتصاد والجنس والدين. إنهم أكثر تحرّراً من غيرهم في قارتنا الإفريقية، وليس عندهم محظورات على الفكر كتلك التي عندنا.

ربّما هي الثورة تُكسبهم نوعاً خاصاً من التحرُّر، نوعاً من الحرية له جمال أخّاذ. عيونهم فيها نظرة مباشرة مستقيمة. والأديبات أيضاً في جنوب إفريقيا أكثر حرية أو جمالاً من غيرهنَّ. دخلت بعضهنَّ السجون. عاشت بعضهنَّ في المنفى. تمشي الواحدة منهنَّ برأس شامخ. بشرتها السوداء تلمع تحت الشمس. عيناها مفتوحتان. لا ينكسر لها جفن. وجهها مكشوف عارٍ من المساحيق. خطوتها قوية فوق الأرض لا تتعثَّر. صوتها واضح يرتفع في المؤتمر بلا تلعثم.

هذا الشموخ النسائي الإنساني الجديد له جاذبية تفوق أحدث أنواع الزينة والعطور. والرجال أيضاً. أمّة جديدة في جنوب إفريقيا تجتاز الحاجز ما بين الحكم العنصري والتحرّر والاستقلال.

في اليوم الأخير ذهبنا لنشهد مسرحية الكاتب الإفريقي «موتوبي موتلولس» عرضتها فرقة «دوز»، وهي تحكي قصّة مجموعة من الصحفيين، رجالاً ونساءً، كانوا يعملون لإخراج مجلّة «درام» الثورية. تدور القصّة في السماء، في الجنَّة، حيث يلتقي الموتى من هؤلاء الثوّار رجالاً ونساءً. يستعيدون ذكريات الماضي. يعيشون الفراغ الكبير في الجنَّة لا يملأه إلا شرب الخمر والرقص والغناء. ولحظات طويلة من التعاسة وذكريات الحكم العنصري، والسخرية من الحاكم الإنجليزي، الذي يعيش معهم في الجنَّة، ومع ذلك لا يزال يمارس عليهم القهر والسلطة.

تألّقت بطلة المسرحية السوداء «مارا لوي تومسون». شحنة من الأحاسيس العنيفة المتناقضة وروعة التمثيل مع الرقص مع الغناء.

في الطائرة وأنا عائدة إلى القاهرة كانت أبيات الشاعر الأسود إيرنستو كاردينال لا تزال تسري في أذني، بقوّة، مثل مياه نهر النيل، رأيتها من الجو، تشقّ الأرض والصخور بإصرار عجيب، وتمشي كالحيّة الطويلة بلون الفضّة، من بحيرة ڤيكتوريا في أوغندة حتى الوادي الأخضر في السودان ومصر.

- أنت في كل بقعة من الأرض
- الكون كله هو قبرك
- حيث جسدك لا يرقد
- لأنك نهضت من الموت
- تصوَّروا أنهم قتلوك ودفنوك
- لكنهم لم يدفنوك
- وإنما أنت بذرة في الأرض
- دفنوها
- فأخرجت أمّة جديدة.

هذه هي الأمّة الجديدة الوليدة في جنوب إفريقيا. لم يستطع الحكم العنصري أن يقتلها أو يدفنها. وإنما هي البذور في الأرض نبتت وأزهرت هذه الوجوه اللامعة تحت الشمس.

مع الشاعر عز الدين المناصرة

حاوره: **علي العامري**



الشاعر عز الدين المناصرة، القادم من قرية «بني نعيم» المطلّة على «خاصرة العالم» (البحر الميّت)، لايزال - منذ ندائه الأوّل «يا عنب الخليل» - يحلم بكنعانيا المتّحدة، ولايزال في اشتباكات متواصلة مع الحياة والشعر.

تنقّل من مكان إلى آخر، عاش في فلسطين ومصر والأردن ولبنان وبلغاريا وتونس والجزائر، وبقي يحمل أحلامَه ومتاعبه وعويله الذي يحفر من خلال تراجيديا عميقة، بقي يغوص في خاصرة التراب وبقي ينشد فوق تلك «الصخرة العالية»، فوق تلك الصخرة الزرقاء.

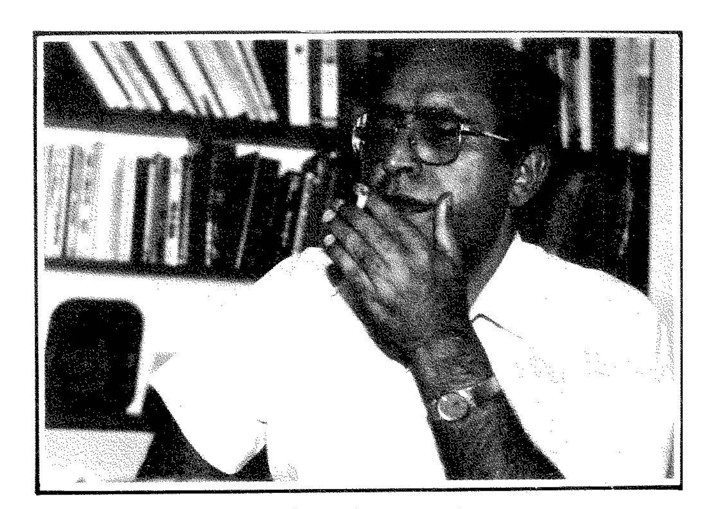
في هذا الحوار العميق والطويل، تكلَّم المناصرة، تكلَّم الطفل، وتكلَّمت الذاكرة كما تكلَّمت الأصابع. في حوارنا مع الشاعر المناصرة تشابك الزمان وتداخلت الأمكنة، وارتفع الرّنين الجوّاني بما يحمله من أسماء وأشجار وحجارة وأناشيد.

***

وعز الدين المناصرة من مواليد قرية بني نعيم - الخليل ١٩٤٦. كتب أولى قصائده عام ١٩٥٩، وبدأ النشر عام ١٩٦٢. حصل على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة صوفيا عام ١٩٨١.

أعماله الشعرية: **يا عنب الخليل** (١٩٦٨)؛ **الخروج من البحر الميِّت** (١٩٦٩)؛ **قمر جرش كان حزيناً** (١٩٧٤)؛ **لن يفهمني أحد غير الزيتون** (١٩٧٦)؛ **جفرا** (١٩٨١)؛ **الكنعانياذا** (١٩٨٣)؛ **يتوهَّج كنعان** (١٩٩٠)؛ **رعويات كنعانيّة** (١٩٩١).

أمَّا دراساته فهي: **الفنّ التشكيلي الفلسطيني** (١٩٧٥)؛ **السينما الصهيونيّة** (١٩٧٥)؛ **عشّاق الرمل والمتاريس** - شهادات (١٩٧٦)؛ **مقدّمة في نظريّة المقارنة** (١٩٨٨).



الشاعر عز الدين المناصرة

*** مهما تباعد الإنسان زمانياً عن مهد الطفولة يبقى ثمّة رنين يخفق بأجنحته الكثيرة دائماً. ما هو الرنين الطفولي الذي يخفق في جوّانية عز الدين المناصرة؟**

□ كنتُ في طفولتي أسعى للخلاص منها متوهّماً أنّ تغيير الأمكنة

نعم أنا من دمّر الحنين من أجل اكتشاف هذا الرنين الجوّاني.

باتجاه العالم الواسع هو الذي يجعل منّي «شاعراً عالميّاً». وحين وصلت إلى غابة البُندق في وادي بحيرة البانشاريفو في ضواحي صوفيا وإلى الغابات السوداء في ألمانيا وإلى باريس الأضواءِ والإغراءاتِ، وجدت نفسي أسعى إلى التشبيه. فالاستعارة هي مركز البلاغة الشعريّة العالميّة. والمنفيُّون يضخّمون الأشياء. هناك غازلتُ شجرةَ البندق تحت عاصفةٍ من المطر الصيفيّ. وكنت أحمل طفلي على أكتافي كي «يتشعبط» على الشجرة، ويتدرّب على الحنين. لكنّه لم يحنّ، بل اكتسب مهارة جديدة. وأمّا أنا، وعندما كان دخان الشواء يتصاعد في سماء الغابة، فقد كنت أحصي أنواعَ الأشجار وعددَ الجلسات في القيلولة وأنواعَ حجارة الرخام ومطرَ الربيع، وأتأمّلُ البحر الميّت وهو يقعي كالذئب أمامي. كنت أدمّر الحنينَ أُفتّته وأسحنُه في ذاكرتي. وأمّا النقّاد الميكانيُّون المليئون بالكراهية لكلّ ما هو جميل فقد أخذوا سطحَ هذا الرنين الجوّاني واعتبروني شاعر حنين، وكفى. نعم أنا من دمّر الحنين من أجل اكتشاف هذا الرنين الجوّاني. وعندما كنتُ في غابات البحر الأسود على شاطئ فارنا البلغاري، لم أكن سائحاً، لأنّني المطرود بسبب رفضي الانسجام مع الرداءة. وجدتُ نفسي أكتبُ قصيدتي «الأزرق».

وكان الأزرق أكثر من أزرقين. مكان بعيد بدأ يتلوّى في داخلي ويضغط، فإذا بي أمام واحة الأزرق الأردنيّة قادماً من الأزرق العالمي. ومنذ أن أُخرجتُ من جنّتي الأرضيّة الساحرة وأنا منشطر الروح. تلك هي المفارقة: شاعر يتمحور حول النواة، يجول في العالم، لكنّه يظلّ منشطراً متشظّياً لأنّ رحيله قسريّ ولأنّ إقامته قسريّة. وهكذا وجدتني أثق بعهد الطفولة، بلغة الطفولة، محاولاً إعلاء معجمها الشعريّ عبر التشكيل التجريبي المتواصل. لم أهدأ. بل بقيت قلقاً. سبعة وأربعون عاماً وأنا أمارس الطفولة رغم تجاربي الكبيرة في عذابات الحياة. ولم أتلوّث رغم أنّني غُصتُ في الوحل أكثر من الآخرين.

عندما رأيتها في مطار قلنديا قبل سبعة وعشرين عاماً كهربتني بل سحقتني. ولم أنم ليلتي في القاهرة. وظلّت طَوال هذه السنوات تعني لي «القدس». كان اسمها عندي «مريام». وكان شعرها كستنائيّاً، لها ابتسامة خجولة نديّة، كتفّاحة نديّة في حقل الصباح لم يمسسها أحدٌ سواي. فدغتُ نهديها بكفّي. وكدت أصرخ: هاأنذا أتذوّقُ الحلولَ الصوفيّ. والآن ـ عندما أتذكّرها ـ أعيدُ تشكيلها كما أشاء لأصوغ أحلام يقظتي. وأمّا هي فقد تكون الآن امرأةً مترهّلةً لا تُطاق. أليست هذه هي منطقة الشعر؟! فالماضي لم يعد هو الصورة الواقعيّة الحقيقيّة. والحاضر ليس حاضراً لأنّه يخالف الحقيقة. إنّها امرأةٌ من عذاباتي القادمة. أليس كذلك؟. فالرنين الجوّاني من قصائدي لا يحكمه العقل. لكنّه ليس قادماً من فراغ البلاغة البلهاء. وليس هلاميّاً بلا حدود، رغم أنّني شاعرُ نصّ مفتوح. إنّما هي لعبةٌ أمارسها لكي أوحي للآخرين الذين لا يروْن إلّا الظاهرَ من النصّ، بأنّني شاعرُ نصّ مفتوحٍ بلا حدود. ومادامت اللغة ماديّةً فإن تشكيلها مسألة أخرى. هذا هو الفصام الذي أعانيه كشاعر مع مهنتي كمنظّر أكاديمي في مجال اختصاصي. باختصار: أنا شاعرٌ إنسانٌ منشطرُ الروح، لهذا أُبالغ وأتعذّب من أجل تأكيد عهد الطفولة. لكنّني كسرتُ المعادلةَ التقليديّة التي تقول بأنّ كلّ من يكتب عن طفولته فهو يعيش منطقة الشعر. المهمّ هو كيف نكتب. وأمّا الموضوع بحدّ ذاته فليس مهمّاً.

عندما كنت أتعامل مع اشتقاقات المعجم الشعري الرعوي الزراعي وأُفصّح العاميّات و«ألطمها» بخيطِ تبغِ حقولِ بلدةِ «بني نعيم»، كنتُ أتعذّبُ مع معجمي الشعريّ. ذلك أنّ تفصيح الألفاظ العاميّة لم يكن قد أصبح «موضة» كما هو الآن. ودعني أعترف أنّني مدين لهذه الطفولة الرعويّة الزراعيّة. والشعراء الشباب الذين يكتبون الآن عن طفولتهم ـ وهذا حقّهم ـ لم يضيفوا جديداً

لما قدّمته من أساليب وتقنيّات. أقول هذا لأنّ «نقّاد القال والقيل» في الصحافة اليوميّة يتهرّبون من تحديد مصادر التأثير الفعلي المتدرّج الصامت إلى مصادر وهميّةٍ إعلاميّةٍ ظاهريّةٍ، متجاهلين التأثير العميق الصامت. تلك لعبة نقديّة تنطلق من الخيال النقديّ الحكوميّ والحزبيّ. وأمّا أنا فأتفرّج بمتعة بالغة.

*** للمكان ذاكرة، لعز الدين ذاكرة، من يضيء الآخر، أو ما العلاقة بين الذاكرتين؟**

□ المكان له شعريّة «ما قبليّة» يراها السائح والشاعر السائح. ولا فضل للشعراء في وجودها، لأنّها موجودة قبل قصائدهم.

للأسف فإنّ النقّاد يتحدّثون عن «شاعريّة سياحيّة» عندما يتحدّثون عن لغة الشعر في الرواية العربيّة الحديثة أو في القصيدة العربيّة الحديثة. وهناك شاعريّة سياحيّة أخرى أشاعها النقدُ الفرنسي الحديث وهو يفصل «الشاعريّة الماقبليّة» للمكان التاريخي ويزوّقها بشعارات الحداثة، ليبيعها لسيّاح الدرجة الأولى في فنادق النجوم الخمسة! أنتمي لشاعريّة «المنظور النقدي» تجاه الأمكنة.

فجّرت ذاكرة المكان عندما حرموني منه.

فالأمكنة أوّلاً هي جزءٌ من عذاباتي الشخصيّة. فأنا لست من «زوّار الأمكنة»، بل أُجبرتُ على التفاعل معها سلباً أو إيجاباً. كما أنّ السبب الرئيسيّ في «هيمنة شعريّة المكان» على شعري، أنّني بدأت من ظاهرة عذابات الفقد والمنع القسري. لو كان مسموحاً لي أن أعيش في مريام الشماليّة لما كتبت عنها أيّة قصيدة، لأنّ الحياة أجمل من القصيدة. لقد فجّرت ذاكرة المكان عندما حرموني منه. وعندما تنقّلتُ بين أمكنة العالم، عشتُ فيها وتفاعلتُ معها مجبراً، لأنّني لم أكن من زوّار الأمكنة، وهكذا أصبحتْ جزءاً من عذاباتي الشخصيّة. ولم تكن الأمكنة بنيةً ثقافيّةً ذهنيّةً. وعندما انتبه النقدُ الأدبي العربي الحديث - متأخّراً - إلى قراءة الأمكنة في الأدب تحت تأثير «الموضة» كان يبحث عن «اصطناع الظاهرة». ولكي تتأكّد براءتي من موضة هذه الأيام - أي ونحن في عام ١٩٩٢ - فإنّ على النقّاد أن يتذكّروا أنّ **يا عنب الخليل** قد صدر عام ١٩٦٨ و**الخروج من البحر الميّت** عام ١٩٦٩، وأنّ أوّل عمل شعريٍّ حداثيٍّ عن جرش، كان **قمر جرش كان حزيناً** عام ١٩٧٤، أي عندما كان التفاعل مع الأمكنة فطريّاً وعفويّاً. وعندما كتبت قصيدتي «علوّاه» عن زيارةٍ لأجدادي الأنباط في مدينة البتراء عام ١٩٧٢، لم يكن الشعر الحديث يهتمّ بمسألة «شاعريّة التاريخ». لقد كان تفاعلي نابعاً من همٍّ شخصيٍّ بعيداً عن ظاهرة «التثقفن الشعري» الصناعيّة.

أين هي أمانة النقد الأدبي وشجاعته في البحث عن روّاد الحداثة الفعليّة؟!.

لقد دمّرتُ الحنين وأعدت صياغة الأمكنة وفق منظور نقديّ وعندما وصفتُ «البحر الميّت» عام ١٩٦٦ في قصيدتي «الخروج من البحر الميّت» بأنّه **خاصرة العالم**، كان الوصف مبتكراً. أقول هذا لأنّ آخرين استعاروه عام ١٩٩٢ في قصصهم وهو الذي ترسّب في قراءاتهم منذ أكثر من ربع قرن. وأرادوا بالقوّة التزويريّة العجيبة نسبته إلى غيري. نعم! وبعيداً عن أيّ تواضعٍ كاذبٍ أو غرورٍ نرجسيٍّ لا رصيدَ له أقول إنّ مساهمتي كانت رائدة ومبكّرة. والأمكنة ملقاة على قارعة الطريق منذ آلاف السنين، يمكن لأيّ شاعرٍ تناولها، إذ لا يمكن احتكارها لشاعرٍ أو روائيٍّ أو قاصٍّ، لأنّه لا فضل لأحد في وجودها. المهمّ هو أن يضيف الشاعر الجديد لَبِنَةً أخرى إلى عمارتي الشعريّة المكانيّة، أو أن يبني عمارته الجديدة دون أن يقلّدني. أليست هذه هي عدالة توزيع الحقوق على مائة شاعر وشاعر يمكن أن يتناولوا موضوعاً واحداً، بحراً ميّتاً واحداً؟.

*** عام ١٩٤٦، وقبالةَ البحر الميّت، ولد بحرٌ حيٌّ اسمه عز الدين المناصرة. هل هي جدليّة الشعر/الموت، الجلاميد/الأجنحة؟**

□ لعلّك تشير إلى ظاهرة **نقد الموت** في شعري، وإلى المصادفة العجيبة المرتبطة بمسقط رأسي: بلدة «بني نعيم» شرقيّ الخليل على قمم الجبال الغربيّة المطلّة على خاصرة البحر الميّت الغربيّة. أوّل حقيقة، مسقط رأسي، تدلّل على علاقتي الحياتيّة الدمويّة مع البحر الميّت. فعلاقتي معه لم تبدأ من الموروث الثقافيّ فحسب، بل من حياة يوميّةٍ رعويّةٍ زراعيّةٍ كذلك. فقصيدتي الأولى عن البحر الميّت عام ١٩٦١ كانت بعنوان **غزلٌ إلى عمود الملح**. أعدتُ فيها قراءةَ البحر الميّت انطلاقاً من الثقافة الشعبيّة لأهل قريتي، وهي ثقافة خاصّة جدّاً لأنّها غير مطابقة للثقافة الرسميّة المقدّسة عن «زوجة لوط» التي لُعنت لأنّها التفتت إلى الوراء بعد هزيمة البحر الميّت. فالبحر الميّت نفسه نتاج هزيمة. لكنّني أعدت له الحياة عبر جدلي مع الموت. لقد وُلدت قبالة البحر الميّت. وولدت كلمة «الموت» مع ولادتي، لأنّني كنت أرى البحر الميّت كلّ لحظة طوال أيّام السنة من حاكورة دار أبي، ولأنّ أجدادي تركوا لنا ميراثاً عريقاً من الأرض

التي تمتدّ من سفوح الجبال الغربيّة حتّى سدود الملح. ظلّ والدي حتّى عام ١٩٤٨ يذهب مع القافلة منذ الفجر إلى البحر الميّت، حيث يحمّلون الحميرَ والبغالَ أكياسَ الملح التي جفّفوها على صخور السدود، ثمّ يبيعونها في حيفا. وكان والدي غالباً ما يصطاد وعلاً أو غزالاً أو شنانير من بريّة البحر الميّت الغربيّة. تسكّعت في هذه البرّيّة في طفولتي بحثاً عن الأعشاش والزهور وبعض الأعشاب والينابيع ومساقط المياه. لكن طفولتي كانت ممنوعة. ذلك أنّ اليهود احتلّوا عام ١٩٤٨ شريطَ «عين جدي» على ضفّة البحر الميّت الغربيّة. وهكذا تشكّل عازلٌ بين بريّة بلدة بني نعيم وملامسة مياه البحر الميّت. لهذا عندما كنت طفلاً في أوائل الخمسينات لم تكن حسرة أبي على البحر الميّت حسرة ثقافيّة، بل كنّا نعيش معه مأساة المنع. وكانوا في الستّينات يتحسّرون في بلدتنا على بياض ونقاء ملح البحر الميت الذي حُرموا منه قياساً على الملح الذي يُباع في الأسواق. وعندما نشرتُ ديواني **الخروج من البحر الميّت** عام ١٩٦٩، كانت قصائده تتحدّث عن مدن الملح المهزومة عام ١٩٦٧. هذا هو المعنى الأدبي للديوان. لكن كلمة «الخروج» كانت تعبّر عن معادل شاعري لظهور الثورة الفلسطينيّة. وقد تفاءلتُ آنذاك بصيغة معركة الكرامة عام ١٩٦٨ التي صاغها الأردنيُّون والفلسطينيُّون معاً وبالشجاعة نفسها. لكن - كما تعرف - فإنّ صياغتي الشعريّة لم تكن سياسيّةً بل كانت **صياغةً شاعريّةً وجوديّةً**. لكن النقد تجاهل ذلك متوهّماً أنّ علاقتي بالبحر الميّت علاقةٌ ذهنيّةٌ ثقافيّةٌ، رغم أنّ النصوص قالت عكس ذلك.

لقد أجرى أحد الأدباء الجزائريّين (الأديب مصطفى نطور) قراءة لدلالات كلمة «الموت» في ديواني **جفرا** الصادر عام ١٩٨١، فاكتشف أن هذه الدلالات متجدّدة ومتعدّدة ومبتكرة. لهذا فالبحر الميّت عندي بحرٌ حيٌّ يعادل أحياناً حياتي الشخصيّة. ولم أتوقّفْ أبداً عند الشاعريّة الثقافيّة الماقبليّة للبحر الميّت. فالبحر الميّت في شعري هو بحريَ الحيُّ الخاصّ. وعندما قرأت آثام امرأة البحر الميّت الملعونة كعمود الملح، كنت أنطلق من الأسطورة إلى امرأة معاصرة أغوتني ودمّرتني دون أن ألعنها.

*** بعد ٣٠ سنة من جحيم التجربة الشعريّة، ماذا تقول عن حلم «كنعانيا المتّحدة»؟**

□ يا صديقي العزيز، لقد قلت أكثر من مرّة إنّني لا أشعر بأيّ تناقض عندما أتحدّث عن **التكامل** بين كنعانيّتي وعروبتي وإسلامي ومسيحيّتي وأمميّتي. فأنا صُغت هذه المعادلة الصعبة في زمن كانت فيه هذه المعادلة متّهمة. وصُغت معادلتي من مزاجٍ فرديٍّ خالصٍ بعيداً عن الأحزاب والحكومات. لقد بدأت تعدُّديّة الواحد من طفولتي. فأهل قريتي العروبيُّون الإسلاميُّون يمارسون طقوسَ الثقافة البدائيّة ويعشقون المكانَ وتاريخَه الرسميّ والشعبيّ الوثنيّ والمسيحيّ في خلطة عجيبة دون أن يعترفوا إلّا بتصنيفٍ واحدٍ وهو أنّ المكان عربيٌّ وإسلاميٌّ فقط (مع أنّهم يحتفلون بعيد الشعانين دون أن يعترفوا بأنّه مسيحيٌّ ويسمُّونه «خميس الأموات»). ويمارسون رقصة «الدحيّة» وهي رقصة الخصب الكنعانيّة، ويخلطون بين القَصص القرآنيّ والقَصص الشعبيّ، ويفخرون بأنّهم من سلالة الصحابيّ الجليل «نعيم الداري» الذي أُطلق اسمه على بلدتهم **بني نعيم** - الخليل. كلّ شجرة هناك لها تاريخ. وكلُّ حجرٍ له تاريخ. وقد لجأوا في الانتفاضة إلى هذه الحجارة التاريخيّة كسلاحٍ فعّالٍ ضد أعدائهم. واستشهدوا من أجل المكان. لكن بلدتنا كان لها اسم آخر بل أسماء أخرى: فهي «الكنعانيّة» وهي «كفر البريك» في عهود ما قبل الإسلام. هل ثمّة تناقض هنا، أم تكامل؟ لقد اخترتُ منطق التكامل؛ ذلك أنّ المكان الذي ولدتْ فيه الحضارةُ الكنعانيّة الأولى، هو عينُ المكان الذي أقطعه رسولُ الله (ﷺ) للصحابيَّيْن الشقيقَيْن تميم ونعيم الداري (أي الخليل وما جاورها). ولقد بدأتُ حياتي النضاليّة عام ١٩٦٤ بالضبط كنصير لحركة القوميّين العرب، ولم أشعر آنذاك بتناقض مع كنعانيّتي. فقصائدي الكنعانيّة كانت ومازالت قصائد عروبيّة. ولهذا باءت بالفشل محاولاتٌ نقديّةٌ لتصنيفي ذاتُ خلفيّةٍ سياسيّةٍ. لقد بقيت كشاعر ومازلت صعباً على التصنيف كما أشار أحد النقّاد المنصفين. وهذا هو سرّ ديمومتي الشعري وعذاباتي مع النقّاد أيضاً. فقد خسرت الطرف الذي يبحث عنّي ليصنّفني ضمن تيّاره لأنّني رفضت التصنيف وبقيت أعلن انفصالي عنه. وخسرت الطرف المعادي لفكرة «الكنعنة الشعريّة» لأنّه يعاديها سياسيّاً: فالموالون سياسيّاً ربحوا لأنّهم قدّموا الولاء، والبديل الآخر ربح من تناقضه مع الموالين، لأنّه مع الطرف الآخر. وبقيت الخاسر الأكبر من لعبة الشعر ولعبة السياسة. وقد تحدّث مؤخّراً ناقدٌ يحبُّ التصنيف فقدّم قائمة بشعراء موالين للمركز الثقافي الفلسطيني الإبداعي، فألغاني. ثمّ قدّم قائمة بالموالين للمركز الثقافي الأردني، فألغاني. وعندما عاتبته، قال لي: أنت شاعر محُيّر فعلاً. أنت شاعرٌ عربيٌّ كنعانيٌّ صعب على التصنيف. لأنك مركز لكنه موحش يعيش عزلة وسط ضجيج الأضواء.

لقد اتّهمني البعض بسبب «كنعانيّتي» بالوثنيّة رغم أنّني مسلمٌ حقيقيٌّ. وفي إحدى الجلسات الصاخبة مع هؤلاء قال صديقٌ وحيدٌ في جلسة ضمّت ثلاثين شخصاً، قال لهم متندّراً: «لا تخافوا. إنّ

شعر المناصرة لن يعيد الناس لعبادة ملح البحر الميِّت وصخور البتراء وأسوار القدس العتيقة، في نهايات القرن العشرين!».

لقد حلمتُ بعودة التكتُّل الطبيعي لدولة «كنعانيا المتحدة»، كقطعة من جسد الوطن العربي. فهل تتناقض «دولة كنعانيا العربيّة المتحدة» مع الوحدة العربيّة على أسس طبيعيّة وديمقراطيّة انطلاقاً من فكرة «تعدُّديّة الواحد» الفلسفيّة؟ لقد كان هذا واقعاً في الماضي القريب جدّاً، وهو ممكن اليوم، ممكن جدّاً أن نسهر في بيروت أو دمشق ونفطر في عمّان ونتغدَّى في القدس أو بيت لحم أو الخليل! هل أهذي؟ هل يتناقض هذا مع عروبة وكنعانيّة طنجة وعنابة وتلمسان وفاس وتونس وخليج سرت والصعيد المصري.. وبغداد؟.

يا صديقي الشاعر: عروبتي شعبيّة ديمقراطيّة طبيعيّة فطريّة صافية. و«عروبتهم!!!» رسميّة دكتاتوريّة متعالية. و«كنعانيِّتي» شعريّة أوّلاً وأخيراً وليست مذهباً سياسيّاً أو دينيّاً. إنّني أدافع عن طفولتي المقهورة. أدافع عن إسلامي السمح وأدافع عن «مسيحيِّتي» الشرقيّة، لكي أكون إنساناً طبيعيّاً ديمقراطيّاً يؤمن بالوحدة عبر تعدُّديّة عناصرها الإيجابيّة. ولا أعرف إن كنتُ على خطأ أم صواب. المهمّ أنّني أمتلك المصداقيّة في اجتهاداتي وأتراجع عن الخطأ عندما أقتنع فقط. باختصار: لست سياسيّاً ولا مفكّراً، إنّما أنا: شاعر... ومناضل.

□ ثمّة خصوصيّة في تجربة عز الدين المناصرة الشعريّة: الهوامش - التوقيعة - قصيدة النثر الرعويّة - المستويات الصوتيّة في القراءة الشعريّة (الترتيل) أمام جمهور... إلخ. كيف ترى إلى الشعر؟ ولماذا الشعر؟

□ هذه الخصوصيّة تعذِّبني لأنّها تمثِّل الخطّ الثالث في الشعر العربي الحديث بين «شعراء المهرجانات الوطنيّة» و«شعراء حداثة العزلة التابعة». كلاهما تابع: إمّا لدكتاتوريّة الماضي ودكتاتوريّة الحاضر، وإمّا لدكتاتوريّة التبعيّة وحرق المراحل إلى الأمام. أنتمي للخطّ الثالث التكامليّ المستقلّ المرفوض من الطرفين السابقين. ذلك أنّي شاعر حداثيّ بقيت على هامش مصطلح «شعر المقاومة» و«شعر الالتزام»، فصغت «حداثتي المحليّة الخصوصيّة» لكي يقرأني العالم انطلاقاً من منظوري الحداثي. هنا تصبح القصيدة لها وطن ومكان خاصّ. ورفضني أنصار التبعيّة الحداثيّة والحداثويّة التي يهيمن عليها التقليد المسخ للآخر، لأنّني حاولت أن أصوغ منظوري لمسألة التفاعل مع العالم باشتراطات منها: الاعتراف باستقلاليّتي كإنسانٍ عربيٍّ. وهناك من يتوهَّم أنّ العلاقة مع الآخر مفتوحة بدون شروط من قبل الطرف العربي، وبشروط قاسية بل مجحفة من قبل الطرف الآخر. لقد تفجَّرتْ هذه المسألة في السنوات الأخيرة في السياسة، لكنّها ظلّت في الأدب تدفن رأسها كالنعام.

أنا منفتح على الآخر، لكني أنطلق من نرجس ذاتي الوطنيّة.

هذا المنظور بدأ بسيطاً في الستِّينات، ثمّ تأكَّدتْ لي لاحقاً صحّته. وأنا منفتح على الآخر، لكنّي أنطلق من نرجس ذاتي الوطنيّة. لهذا، تمحورتْ تجربتي الشعريّة حول هذه الفكرة وبقيت طرفاً ثالثاً لا طرفاً وسطاً. بل إنَّ معظم الشعراء العرب يردِّدون هذه الأفكار نفسها من الناحية النظريّة، لكن الممارسة الشعريّة متناقضة. لنضرب مثلاً: **التوقيعة**. عندما أطلقتُ في الستِّينات مصطلح «توقيعة» على بعض قصائدي القصيرة المكثَّفة المركَّزة ذات الختام الحاسم المفتوح، انتبه أحد النقّاد (الدكتور علي عشري زايد) لهذه الظاهرة الجديدة آنذاك. لقد انطلقتُ من مفهوم «التوقيعات» في العصر العبَّاسي، ثمّ فرحتُ في نهاية الستِّينات عندما اكتشفتُ نوعاً من الشعر الياباني يشبه «التوقيعة» اسمه «هايكا» و«تانكا». وبهذا أكون قد انطلقت من ذاتي العربيّة. وقمت بالتأكّد من صحّة منطلقي عندما قرأت هذا النمط العالمي الياباني. هنا حدث تفاعلٌ حرٌّ وفيه خيار، على عكس التفاعل الإجباري.

أمّا **قصيدة النثر الرعويّة**، فقد ولدت أيضاً من همّ التجريب والاستقلاليّة. لقد نظرتُ إلى شعراء «قصيدة النثر» في **مجلّة شعر** فوجدتُ قصيدة نثر مترجمة في تركيبها ابتداءً من السطر الشعري والمعجم الشعري وحتّى طقس القصيدة باستثناء واحد تقريباً: هو محمد الماغوط. ورغم هذا وجدت أنَّ قصيدة الماغوط ذات نَفَسٍ خطابيٍّ حارٍّ. ثمّ تأمّلتُ أنسي الحاج فوجدتُ مظاهر أخرى لقصيدته، كذلك توفيق صايغ وأدونيس (أحياناً). هؤلاء هم روّاد قصيدة النثر. لقد قرأتهم متأخِّراً في أوائل السبعينات، لأنّ **مجلّة شعر** لم تكن تصلنا في الستِّينات إلى مصر أو فلسطين (حيث عشت). وبالتالي بدأت خربشاتي الأولى عام ١٩٥٩ في قصيدة «أغراض» النثريّة المنشورة في صحيفة المساء في القدس، بدون شعراء **مجلّة شعر**. حتّى إنَّ الصحيفة نشرت القصيدة النثريّة تحت عنوان «خواطر شعرية!». وحتّى عندما نشرت في النصف الثاني من

الستّينات قصائدي مثل: «خان الخليلي» (١٩٦٥) و«مذكّرات البحر الميّت» (١٩٦٩) لم أكن قد قرأت مجلّة **شعر**. وقد كانت قصائدي تجريبيّة منفصلة تماماً عن قصيدة النثر لدى شعراء مجلّة **شعر**.



علي العامري يحاور عز الدين المناصرة

وقد أشار أدونيس نفسه إلى هذا الانفصال بقوله عن قصيدتي «مذكّرات البحر الميّت» عندما نُشرت في **مواقف** (١٩٦٩) بأنّها قصيدة نثر رعويّة تجريبيّة ذات حساسيّة جديدة مختلفة. وأمّا بعد أن التهمتُ مجلّة **شعر** لاحقاً في أوائل السبعينات فقد وجدتُ أنَّ النقد الإعلامي قد ظلم شوقي أبي شقرا الذي وصل تأثيره لاحقاً في الثمانينات إلى شعراء قصيدة النثر الشباب. وقد كتبت **قصيدة النثر التوقيعة** في السبعينات في بعض دواويني، إلى أن انفجرتْ تجربتي في **كنعانياذا** (١٩٨٣)، وقصائدها منشورة منذ نهاية السبعينات؛ فهي مجموعة قصائد نثر كاملة. لكني لم أتطلّع عند كتابة عملي الشعري هذا إلى مسألة قصيدة النثر أو التفعيلة، لأنّني أصلاً لم أعادِ قصيدة النثر في الستّينات عندما كانت مرفوضة. وهكذا قيل إنَّ **الكنعانياذا**، عملٌ شعريٌّ جديد في الشعر العربي (قصيدة نثر) لكن جِدّته نابعة من كونه ينقطع مع / يخترق قصيدة النثر التقليديّة من جهة، ومن جهة أخرى هو **عملٌ شعريٌّ رعويٌّ**. وقد اعترف نقّاد وشعراء بتأثير هذا العمل على عدد من دواوين شعراء قصيدة النثر العرب الشباب في الثمانينات، حتّى لو زعم بعضهم ـ كما قال أحد النقّاد ـ أنّهم تأثّروا بأنسي الحاج والماغوط وأبي شقرا وأدونيس... لا بعز الدين المناصرة!!! فهذه مسألة مناكفات لإبعاد المؤثّر الفعلي! وأمّا **قصيدة الهوامش**، فهي منشورة في ديواني **الخروج من البحر الميّت** (١٩٦٩) في غير قصيدة. وأزعم أنّها ظاهرة مبتكرة آنذاك، فالهوامش جزء مكمّل للمتن الشعري. وأمّا بعد أن أصبحت «موضة» فقد اختلط الحابل بالنابل.

وبالنسبة للقراءة الشعريّة في الندوات، فقد ولدتْ عندي لأوّل مرّة عندما قرأت قصيدتي «كيف رقصت أمّ علي النصراويّة» في مهرجان الشقيف الشعري في بيروت في الوست هول بالجامعة الأمريكيّة، بحضور عددٍ هامٍّ من الشعراء العرب.

في ذلك الوقت (يناير ١٩٨١) كتبت جريدة **السفير** اللبنانيّة مشيرة إلى ظاهرة جديدة في الإنشاد الشعري. والإنشاد ـ القراءة التي قدّمتها لم تكن ظاهرة مستعارة من خارج نصّ القصيدة وإنّما هي جزء من تكوين القصيدة ذاتها: ترتيلٌ قرآنيٌّ ـ ترتيلٌ كنسيٌّ ـ استعارةٌ لطريقة السرد لدى رواة الحكايات الشعبيّة ـ استفادة من طريقة التعزية الجنوبيّة اللبنانيّة الشعبيّة.

كنت شاعر مهرجانات محرِّضاً كما كان أعدقائي يصفونني.

تلك كانت البداية، ثمَّ استكملتها بعناصر أخرى للقراءة. وأمّا بعد ١٩٨٢، أي عندما ألقيت شعري في تونس والجزائر (بشكل خاص) والمغرب الأقصى، فقد تحوّلت عندي إلى ظاهرة عاديّة، وذلك انطلاقاً من أنَّ قصائدي لا تحتمل الصراخ بل القراءة. ثمّ ترهّل صوتي بسبب التدخين، فوجدت أنَّ هذه القراءة تريحني فسيولوجيّاً. لقد كنت شاعر مهرجانات محرِّضاً كما كان أعدقائي يصفونني، وكنت مذيعاً معروفاً. لكن صوتي قد تعب، لهذا وجدت الحلّ في هذه الطريقة الجديدة. ولاحظت مؤخّراً، وأنا فرح بهذا، أنَّ بعض زملائي قد استخدم هذه الطريقة. وما أشترطه دائماً هو انطلاقها من النصّ وعناصره وطقسه. طبعاً، أقول هذا دائماً ردّاً على ظلمٍ مارسه ضدّي النقد الأدبي الحزبي والحكومي، لا رغبة في أن يكونَ لي تلاميذ؛ فهذه مهنة شعراء عرب آخرين معروفين بقدرتهم وإمكاناتهم في الهيمنة على وسائل الإعلام، شعراء استطاعوا اصطياد «الخدم» لا الشعراء!.

*** في فهم المحليّة والعالميّة، ثمّة آراء مختلفة. هناك من يقول بالانطلاق من المركز إلى المحيط، وهناك من يقول عكس ذلك. كيف ترى إلى المحليّة والعالميّة؟ وماذا تضيف إلى إشارتك السابقة؟**

□ لا يُقاس في الأدب تحديداً على مسألة «المركز/المحيط» السياسي. لكن الربط الميكاني نابعٌ من عقدة التبعيّة السياسيّة، ومن هيمنة المركز السياسي الأورو ـ أمريكي، سابقاً، والمركز الأمريكي حاليّاً. وهو نابع كذلك من قدرة هذا المركز المهيمن سياسيّاً على تصدير ثقافته إلى الوطن العربي، بوصفها متوازية ـ في قوّتها ـ مع القوّة السياسيّة. لكن قانون الأدب وتفاعله من حيث قيمته الفعليّة، لا من حيث تقويمه، يقول عكس ذلك. فقد تظهر أعمالٌ أدبيّةٌ

شعـريَّةٌ وروائيَّـةٌ وقصصيَّةٌ في دول صغـيرة أو فقيرة أقـوى بكثـير من «روائع» المركـز العالمي الأمـريكي. ولنأخـذ الشعر الأمـريكي. فقد اصطنع المركز الأمريكي «شاعره الكلاسيكي الأوَّل» والت وايتـمان، ليضـاهي به أوروبـا. ثمَّ اصطنـع فـروست وإليـوت، رغم الأهميَّـة الكبيرة لهذين الشاعريْن. وكان يرفض إزرا باوند حيناً ويدمجه حيناً آخر. لكن أمريكـا الشعريّـة ظلّت دون سحر الشعـر العربي مثـلاً، الـذي يواجـه قمعاً عـربيّاً. ولنـأخذ الآن الشـاعرَ الأمـريكي آلان جينسـبرج، وهو شـاعرٌ هـامٌّ بـلا جـدال. لكن يمكن لنـاقـد عميق مقارنته بأيِّ شاعر عربي حديث. ولننظر مثلاً إلـى برودسكي المنشقّ السـوفييتي السابق في أمـريكا الحـائز نـوبل لـلآداب. لقد قلت مثـلاً ذات مـرّةٍ لصحيفة: «قـارنوا شعـري بشعـر بـرودسكي. إنَّـه ليس أفضل منّي كشاعر عربي!». فوجدت بعض الزملاء يستكثر عليّ هذا الكـلام؛ باستثنـاء شـاعـر عربي كبـير «وشوشني»: «لقـد كنت أكـثرَ شجاعة منّي لأنّك قلت ما يشبه الحقيقة ـ الصدمة»!.

ولكن من جهة ثانية ـ وحتَّى لا يُفهم كلامي على طريقة: ﴿. . . ولا تقربوا الصلاة﴾ ـ أقول أيضاً إنَّ هناك روائع في أوروبا وأمـريكا وأمـريكا الـلاتينيّة، روائـع حقيقـة. فقـد كـانت روايـات أمـريكـا الـلاتينيّة، مثـلاً، مغمورة قبـل منتصف السبعينات. ولكن عنـدمـا أتيحت لها فرصـة الترجمـة، أصبحت «روائع»، وهي تستحقُّ ذلـك فعلاً. هناك أيضاً أدب روائع في اليابان والصين لكنَّه مجهـول بسبب هيمنـة المركـز الأورو ـ أمريكي الثقـافي على وسـائل الاتصـال. **لقد احتكرتِ المركزيّةُ الأورو ـ أمريكيّة ومـازالت تحتكر مسـألةَ تقـويم العمل الأدبي وتصدر هذا «التقويم النقدي» على أنَّه الحقيقة بعينها.** وأمَّـا نحن فمازلنـا تـابعـين للدوائـر الثـلاث الثقـافيّـة: الأمـريكيّـة والفـرنسيّـة والسـلافيّـة. . . حتّى في الـتربيـة والتعليم والجـامعـات والمدارس. كذلـك الأمر في الأدب، وإن كـان الأدب أكثر حـريّة في التفاعل مع المركز، لأنّه (أي الأدب) فرديٌّ. مع هـذا فبيننا تـابعون للمـركز بـاختيارهم، وهنـاك تيّار «التلذّذ بـالتبعيّة». وأمَّـا الانفتـاح الإنساني بين الثقافات فهو أمر آخر يستدعي شـرط النـديَّة والتكـافؤ في فُـرصِ التوزيـع الإعلامي عنـد تقويم الأعـمال الأدبيّة. كـذلك نجد، بالإضافة للتبعيّة للمركز الأمريكي الفرنسي السلافي، تبعيّةً من نوع آخر هي التبعيّة للتراث دون منظور منهجي.

وأفضِّل شخصيّاً الانـطلاق من المركـز المحليِّ إلى المحيط العـالميِّ بشروطي الشخصيّـة وشروط عمليّـة التفـاعـل الإنسـاني الخـلّاق بموضوعيّتها مع الآخر.

*** تختلف قراءة النصّ من فردٍ لآخر، كيف تدخـل النص، وكيف تجد الواقع النقدي العربي وإشكاليّاته؟**

□ مازال حقل النقـد الأدبي حقلاً مختلطاً وغـامضاً، فـإذا قلنا في تحديدٍ أوَّليٍّ إنَّ حقل النقد الأدبي يختصُّ بقراءة النصوص الأدبيَّة فإن خـلافاً يـظهر حـول حقـل النصّ الأدبي نفسـه. ذلك أنّنا نتسـاءل إذّاك: مـا هي النصوص التي تـوصف بصفة «الأدبيَّـة؟» هـل هي: الشعـر أم الروايـة أم القصَّة القصيرة أم المسرحيّة بشكـل خـاصّ؟ حسناً: ما هي حدود قراءة النصّ المسرحي؟. هـل هي قراءة النصّ المكتـوب فقط؟. هل نسمّي قـراءة النصّ المسرحي معـروضـاً عـلى الخشبة قراءة نقديّة أدبيّة خالصـة؟. هل نـطبِّق مفهوم «الشعريات» على «شاعريّة الرواية»؟. هل يظلّ الحاجز حاجزاً فعليّاً بين القصَّـة والـرواية؟. هـل نلغي من النقـد الأدبي قـراءة النصـوص الكتـابيّـة (الخُنثى!)؟ وكيف يتفاعل النقد العربي مع مسألة تـدمير الحـدود بين الأجناس التي تسمّى «أدبيَّة»؟. كيف نتفـاعل نقـديَّاً مـع «شاعـريّة الإعلان التلفزيوني الصناعيّة»؟. كيف نقرأ نصّ الكتابة إذا تـداخل مـع معارف غـير «أدبيّة»؟. مـا هي حدود أدبيّـة الأجناس الأدبيّـة؟ فالإشكاليّة الأولى تتعلّق بماهية النصّ المقروء نفسه. وأمَّا الإشكـاليّة الثـانية فتتعلّق بمستويـات النصّ المسّمى «أدبيّـاً» من جهـة القـراءة النقديّة: المستوى النحوي ـ المستوى البلاغي ـ المستـوى الإيقاعي ـ المستوى الدلالي ـ المستوى الصوتي ـ المستـوى الصرفي، وغيرهـا من المستويات التي ينبني عليها أيّ نصٍ أدبيٍّ. فما هي الحدود مثلاً بـين علم البلاغة وعلمِ القراءة للنصوصِ الأدبيّة؟ هل يتمّ التناول لخدمة علم البـلاغة مثـلاً أم لخدمـة النصّ الأدبي أم لخدمـة النقـد الأدبي؟ «أبناء عمّنا» في العلوم الإنسـانيّة (علم اجتـماع الأدب ـ علم النفس الأدبي مثلاً) يتناولـون النصّ من أجل إثبـات نظريـات تهمّ علومهم ولا تهمّ «القراءة الأدبيّة للنصـوص الأدبيّة». كـذلك الأمـر بالنسبة لعلم اللسانيّات. . كذلك بالنسبة للمنهج السيميائي الأدبي. فهنـاك إشكاليّة تتعلّق بعـلاقة العلوم الإنسـانيّة بقـراءة النصوص الأدبيّـة. كـذلك بمنـاهج القـراءة النقديّـة التي لا نعرف حـدود أهدافهـا عند التطبيق. وهل تستـطيع العلوم الإنسـانيّة والعلوم اللغـويّة والمنـاهج النقديّة قراءة النصوص الأدبيّـة قراءة مكتملة غـير إخضاعيّـة؟ هناك علامة استفهام كبيرة حـول حقل النقـد الأدبي. شخصيَّاً سبق لي أن اقترحت مثلاً في مجـال «الشعريَّـات: علم موضوعة الشعـر» أن تتمَّ القراءة على أساسين: أسـاس نظري تـراثي (وهو مجـال الشعريّـات النظريّة)، وأسـاس تطبيقي أسميتـه «الشـاعـريَّات»، وهمـا أسـاسـان يتكـاملان. فلدى القـراءة التطبيقيّـة، نحن محكـومـون بمستـويين: مستـوى نظري تـراثي؛ ومستوى نـظري جـديد يتـولّـد من قـراءة النصوص الجديـدة، ويتمّ إعلاؤه إلى مستوى الظاهـرة النظريّـة إذا تحـوَّل إلى ظاهـرة عامَّـة عبر الـتراكم النصوصي والـتراكم النقـدي، فيرتفع من «شـاعريّـة النصوص الجديدة» إلى مستـوى «الشعريَّـات العامَّة» عندما يصبح لاحقاً ظاهرة كلاسيكيّة. وكما قيل: كلُّ جديد

يطمح أن يصبح كلاسيكيّاً «مقدّساً!». من هنا نفهم ظاهرة الميل والرغبة في التحطيم لدى الشعراء الشباب لمن سبقوهم، كما فعلنا نحن في الستّينات حين أردنا تدمير: السيّاب - خليل حاوي - صلاح عبد الصبور - أدونيس.. إلخ. لكن الأقوياء - دائماً - هم الباقون. فلم تستطع مجلّة **شعر** رغم ضجيجها الدعائي في الخمسينات والستّينات والثمانينات أن تقنع القرّاء والنقّاد والشعراء بأنّ «يوسف الخال» مثلاً شاعر كبير!

يمتلكون سلطة الصحافة ووسائل الإعلام بما فيها التلفزيون في بعض البلدان العربيّة، ومع هذا فإنّهم يشكون من «ثقافة سائدة وهميّة مسيطرة!».

ولكن يمكن دراسة يوسف الخال كرئيس تحرير مجلّة مهمّة مثل مجلّة **شعر** مع بعض قصائده الجميلة المحدودة! إنّ النقد الأدبي العربي الحديث يفتقد إلى المصداقيّة أو الصدقيّة كما هو الحال الآن، حين يشكو **الشعراء الشباب** مع أنّهم هم من يمتلكون منابر المجلّات والصفحات الثقافيّة في الصحف في الوطن العربي. فهم **يمتلكون** سلطة الصحافة ووسائل الإعلام بما فيها التلفزيون في بعض البلدان العربيّة، ومع هذا فإنّهم يشكون من «ثقافة سائدة وهميّة مسيطرة!». والغريب أنّ هذا الاحتكار يمارس الدكتاتوريّة بأبشع مظاهرها من تصفية حسابات نقديّة، وتعميم الرداءة... «بموضوعيّة!» وقد قال أحد الأصدقاء المشرفين على إحدى الصفحات الثقافيّة: «مهمّتنا توزيع الرداءة بموضوعيّة».

طبعاً نحن نعيش مرحلة انتقاليّة عالميّة ونعيش أدبيّاً ما يشبه هذه المرحلة، لهذا نجد أنّ اللهاث وراء «الموضة» هو سمة النقد الحالي. وهذا اللهاث يزعم بأنّه ضدّ «السياسة». ولو نظرت مثلاً إلى «المفقودين»: شعراء وروائيّين وقصّاصين تتكرّر الكتابة عنهم، لوجدتَ أنّ كلّ شاعرٍ وكلّ روائيٍّ يحشد خلفه حزباً سياسيّاً أو تأييداً نقديّاً ينبع من الخيال النقدي الحكومي.

وهكذا ظهرت بعض المظاهر الفاسدة في النقد الصحافي مثل: «العصابة النقديّة والأدبيّة» التي لا يربط بين أفرادها أيّ منظور أدبي أو إبداعي أو حتّى ثقافي! يربط بينها ترابط المصالح النفعيّة وتبادلها، حتّى أصبح بعض الشعراء الشباب «خدماً» بكلّ معنى الكلمة لشعراء كبار يعرفون كيف يحرّكون هؤلاء الصغار من باريس ولندن... حتّى قبرص وبيروت... ومن المشرق العربي حتّى المغارب العربيّة!.

وهنا برز نقد مدائحي ونقد هجائي يدخل في باب «تصفية الحسابات» السياسيّة أحياناً والشخصيّة أحياناً أخرى. ودخل صراع القطريّات مجال النقد الأدبي الحديث إلى درجة الفضيحة: نقّاد نظريُّون قوميُّون وعروبيُّون في الصحف يمارسون أسوأ أنواع القطريّة النقديّة، وهذا ما أطلقت عليه اسم «النقد الحاراتي»! والخلل

الخلل الرئيسي في النقد الصحافي أنّه ينطلق من ٣ أخيلة: ١ - خيال الحكومات النقدي الأدبي، ٢ - خيال الأحزاب الوطنيّة المعارضة والحاكمة، ٣ - خيال شعبوي مليء بالنفاق.

الرئيسي في النقد الصحافي أنّه ينطلق من ٣ أخيلة: ١ - خيال الحكومات النقدي الأدبي. ٢ - خيال الأحزاب الوطنيّة المعارضة والحاكمة. ٣ - وهناك خيال ثالث هو خيال شعبوي مليء بالنفاق لإرضاء الشعب.

هذه الخيالات الثلاثة التي ينطلق منها النقد الأدبي العربي الحديث ينتقدها يوميّاً النقدُ الصحافيُّ نفسُه لكنّه يمارس ما يتطابق تماماً مع واحدٍ منها أو مع خلطةٍ منها.

ومؤخّراً برزت ظاهرة في النقد الصحافي تطالب بالتطبيق ورفعت شعار «لا نريد تنظيراً!!» حتّى لا يتمّ النقاش النقدي على أساس منهجي، لأنّ دائرة التطبيق انطلاقاً ممّا أسميته سابقاً **القال والقيل النقدي**، أو الانطباعات النقديّة، أسهل للمديح والهجاء النقدي معاً. وأمّا **النقد الجامعي** فهو - في المشرق العربي - مسجون داخل أسوار الجامعات وغير منفتح على المحيط الأدبي الحقيقي في الحياة اليوميّة. وهو نقد مازال مختلطاً مع «تاريخ الأدب» ومع «البحث الأدبي». هناك أطروحات في النقد الأدبي تقع ضمن هذه التسمية («البحث الأدبي») وهي قراءة تجمع الآراء النقديّة المتناثرة حول النصّ و«تُولّف» بينها ليس إلّا؛ وتقدّم كمية من الإشارات المعرفيّة الخارجيّة دون رابط. ولم يصل النقد الأدبي في الجامعات المشرقيّة إلى مستوى الفاعليّة مع المحيط الحيّ باستثناء عددٍ محدودٍ من أساتذة الجامعات يمكن تسميتهم على أصابع اليدين. وحتّى لا نضع الجامعات في سلّةٍ واحدةٍ، نقول إنّ هناك تفاوتاً واضحاً بين جامعة وأخرى في القطر الواحد وبين جامعات الأقطار العربيّة المشارقيّة. فالحسد الوظيفي بين أساتذة الجامعات واحتماؤهم بسياسات مختلفة يجعلانهم - بدلاً من أن يتكاملوا - يخافون من ظهور «الناقد الأكاديمي المبدع» من بين زملائهم.

يمكن الاعتراف بأنَّ النقد العربي المغاربي في الجامعات المغاربيّة يتّجه باتّجاهٍ علميٍّ أكاديميٍّ أشدّ رصانةً وفاعليّة، حيث التنّوع في الاختصاصات والتكامل بينها والانفتاح الواسع على المحيط الإبداعيّ الفاعل الحقيقيّ. لكنَّ مشكلة الانغلاق النقدي في النقد الجامعي المغاربي نابعٌ من إشكاليّة أخرى وهي مشكلة التفاعل مع المناهج الفرنسيّة. فالبعض يأخذ هذه المناهج ومصطلحاتها ويطبّقها بحرفيّةٍ قاتلةٍ للنقد وللنصّ معاً. ثمّ هناك الشخصانيّة في اختيار النصوص المدروسة، إذ إنَّ الاختيار عادةً ما ينطلق من اختياراتٍ شخصيّةٍ غير موضوعيّةٍ أحياناً. ويحكم هذا الاختيار عوامل غير «أدبيّة» وأحياناً غير ثقافيّة. فتجد مثلاً ناقداً أكاديمياً ممتازاً من الناحية النظريّة لكنّه يختار نماذجه الشعريّة أو الروائيّة أو القصصيّة بمنظور براجماتي نفعي تماماً. حتّى إنَّ القارئ المثقّف يستطيع معرفة نوعيّة المنفعة على بعد آلاف الكيلومترات!.

مع هذه السلبيّات تقدّم النقد الأدبي المغاربي برصانة ودقّةٍ علميّةٍ أقرب إلى الحقيقة النقديّة النسبيّة. لكن مشكليّة المناهج السيميائيّة والشعريّات البنيويّة أنّها قرأت النصّ وفكّكته بشكلٍ جيّدٍ في التطبيق المغاربي، لكنّها لم تستطع أن تجمع «مستويات النصّ المفكّكة». كما لم تستطع التقاط العلاقات العضويّة الدموية التي تربطه.

فالنقد الأدبيّ العربيّ الحديث يعيش هو الآخر مرحلة انتقاليّة نحو نقدٍ عربيٍّ جديدٍ مفترض يخرج من أسر انطباعيّة النقد الصحافي وقلّة شعوره بالمسؤوليّة ويخرج أيضاً من أسر النقد العلمي العسير الهضم لأنّه حرفيٌّ جافٌّ ومترجمٌ، أي لم يتم «تبييئ» هذا النقد في التطبيقات، وهكذا سنظلُّ ننتظر هذا الأفضل.

*** الحداثة مصطلح شاع كثيراً واتّسم بعدم الوضوح. ماذا تعني الحداثة كمصطلح وممارسة، خصوصاً في الفضاء الشعريّ؟**

□ أوّلاً: الحداثة هي مجموعات من الحداثات ومجموعات من جغرافيّات متعدّدة. فليست هناك حداثة واحدة حتّى في أوروبا التي تستعدُّ لتوحيد نفسها عضوياً. والمسألة مرتبطة أيضاً بالتطوّر التاريخي. فما كان حديثاً في مطلع القرن لم يعد كذلك الآن. جيمس جويس روائيٌّ وقاصٌّ حداثيٌّ لكنّه ظلَّ يمتلك حداثته حتّى الآن. والسبب بتقديري يعود إلى تراكم نوعي لعناصر الديمومة الحداثيّة الخضراء في نصوصه. صحيح أيضاً أنّ المتنبّي شاعر عمودي يسير على نموذج لم يخترعه، لكنّه شاعر حداثي في شعره (أو بعضه)، لأنّه يمتلك بعض عناصر هذه الديمومة الخضراء. وهناك من ربط فكرة الحداثة بالتقدُّم في المضمون الإنساني للنصوص. وهناك من ربطها بالحلم منذ بودلير ومروراً بحداثة ميكانيّة صناعيّة لدى السورياليّة (مثل شعر بريتون)، في حين كانت حداثة رينيه شار أكثر ديمومة وعفويّة. طبعاً لا أريد أن أخوض في حوار صحافي في مسائل أكاديميّة عفا عليها الزمن، مثل: تقديم تعريفات الحداثة وهي لا تحصى. ويمكن أن نحيل القارئ إلى كتاب **ما الحداثة؟** لهنري لوفيفر الصادر في باريس عام ١٩٦٣ والمترجم إلى العربيّة في الثمانينات، أو إلى كتاب **الحداثة** (تحرير براد بري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيّد حسن فوزي (بجزأين) عن دار المأمون، في بغداد)؛ فهناك نجد مئات التعريفات والمفاهيم.

لكن الحداثة أخذت المفهوم المديني، وأخذت مفهوم التقدُّم التقني، وأخذت مفهوم الرؤيوي، وأخذت مفهوم «الشكلاني». وتمَّ الخلط بين «المضمون» و«المنظور». وتجزيء النصّ إلى «شكلٍ» و«مضمونٍ» له أنصار.

لكن ما يهمّنا - في هذا الحوار - هو مفهوم الحداثة في تجلّياتها النقديّة تجاه النصوص الشعريّة.

ففي سنة ١٩٧٧ تقريباً أصدر أدونيس ما سمّاه «بيان الحداثة» ملتقطاً مفاهيم هنري لوفيفر. لكن البيان ظلّ أسير أفكار لوفيفر عن الحداثة الأوروبيّة ذات المرجعيّة المعتمدة على التطوُّر الحضاري والمدني الأوروبي. لهذا كان يبدو «بيان الحداثة» مترجماً ومبرّراً لتجربة أدونيس الشعريّة الشخصيّة. لكن الحداثة الشعريّة العربيّة الفعليّة يمكن قراءتها في أدب ونصوص جبران مثلاً. ففي الحداثة نقيس على الزمكانيّة أيضاً بالإضافة لما أسميته بعناصر الديمومة الخضراء في النصوص. هناك طبقات من الأساليب الأدبيّة تكون حديثة في زمنها ومكانها ثمّ تهرم ثمّ يعاد لها الاعتبار في زمن آخر. خذ مثلاً: الشجرات الشعريّة لعصر الانحطاط الشعري العربي. لقد أصبح «التشجير» ظاهرة حداثيّة عند أبولينير. هل الحداثة هي الشكل؟. هل هناك شكل آخر للقصيدة غير الشكل الظاهريّ التقليديّ؟ هل هناك «شكل ومضمون» كما يرى البعض؟

طبعاً هناك إجماع على أنَّ «الحداثة» لا تعني «الشاعر الجديد في الثمانينات والتسعينات» مثلاً، وتُمنع الحداثة عن شعراء الخمسينات والستّينات. هذا التقسيم مرتبط بنظريّة «التحقيب الألمانيّة». لهذا فحداثة توفيق صايغ وأورخان ميسر أكثر جاذبيّة من حداثة بعض الشعراء الحاليّين. والحداثة ليست مرتبطة بقصيدة النثر. فهناك قصائد نثر ذات شكل جميل، لكنّها متخلّفة في منظورها للعالم فكيف نسمّيها حديثة؟!. وبطبيعة الحال، يلتصق كلّ «حديث» بضجيج غير حقيقيٍّ، لأنَّ هذا الضجيج يتعامل على طريقة الأحزاب مع كتلة من الشعراء يجمعون الجودة مع الرداءة، والأقوى منهم هو الذي يبقى، بينما يتحوَّل الباقون إلى «طليعيّين مخدوعين». وأحياناً يتحوّل البعض إلى «خادم» أو «ضحيّة» يتحوّل بعدها إلى «أرشيف البدايات الحداثيّة». هكذا تصبح الحداثة مشروعاً قابلاً للربح والخسارة. لا يمكننا أن نقول إنَّ اللوحة التشكيليّة «حديثة» لأنّها

غامضة. فالناشئون في الرسم - أمثالي - يفضّلون الرسم التجريدي الغامض على الرسم الطبيعي مثلاً، لأنّ الرسم التجريدي أسهل عند الفنّان الناشئ، بينما تكون اللوحة التجريديّة الغامضة لدى رسّام موهوب محترف ذات «أبعاد حداثيّة» أصيلة. كذلك الأمر بالنسبة لقصيدة النثر. فالناشئون يخضعون لشعارات الحداثة دون هضمها. لهذا نجد في السوق دواوين قصيدة نثر كاملة لناشئين لا علاقة لها أبداً بقصيدة النثر. فقصيدة النثر تعتمد على تفاصيل الصورة الشعريّة، لكنّها بعد ذلك تخضع لنظام الترقيم والوقفات. وهذا النظام هو الذي جعل النقّاد العرب يتحدّثون عن شيء لم يحدّدوه حتّى الآن وهو ما أسموه بالموسيقى الداخليّة. فالمقصود بالموسيقى الداخليّة هو هذا النظام التقطيعي الترقيمي للسطور الشعريّة، وإلاّ فأين هي هذه الموسيقى الداخليّة؟! لهذا فالناقد البارع هو الذي يعرف لعبة النصوص وبالتالي لا يخفى عليه «معنى الحداثة» في النصوص الشعريّة ودرجاتها. ذلك أنّ للحداثة درجات تتجلّى في الطبقات الأسلوبيّة الشعريّة. فالإضافة الإسلوبيّة الجديدة لما سبق هي مظهر من مظاهر الحداثة، وكذلك المنظور الجديد. ومعنى «الحداثي الجديد» يظلّ شعاراً من شعارات الحداثة (أي موضة عابرة!!)، إذا لم نقرأ النصوص الجديدة (زمناً)، أي في التسعينات مثلاً، قراءةً جدليّة. وهذه القراءة تبدأ عادةً بحصر الظواهر القديمة (التي كانت حديثة في الخمسينات والستّينات... إلخ) في النصّ الجديد، ثمّ نقرأ الإضافات الجديدة، ثمّ نمتحن «حداثة» هذه الإضافة بمعايير نقديّة حديثة. قصيدة النثر الحاليّة مثلاً ضعيفة من حيث معجمها الشعري، لأنّه محدود، فالهدف عندئذ يكون هو ما أُسمّيه بقمع اللغة وتقشّفها في صورة شعريّة باردة عقلانيّة في الغالب. ذلك أنّ اللغة ماديّة حتّى عبر تشكيلها الشعري ويمكن قياسها عقلانيّاً لدى الناقد. هناك «شاعريّة رومانتيكيّة حداثيّة» في قصيدة النثر الحاليّة تذكّرنا بنثر جبران، أو بترجمات رديئة للشعر الفرنسي والأمريكي.

فموقفي المنظوري ينطلق من إيماني العميق بقصيدة النثر وأهميّة شاعريّتها، لكن «حداثتها العربيّة» مترجمة، يختلط فيها الجيد والرديء إلى درجة الوهم تحت «شعارات الحداثة». والفارق بيني وبين غيري أنّني أنطلق من منظورٍ إشكاليٍّ للحداثة الشعريّة، بينما ينطلق غيري من الاستسلام لحداثة تقليديّة واحدة هي الحداثة الفرنسيّة. لقد سبق لي أن تساءلت قبل سنوات عن صحة التالي: من منظور حداثة أدونيس يصبح بدر شاكر السيّاب أو نزار قبّاني أو خليل حاوي شعراء «حديثين»؛ ومن منظور حداثة الشعراء الشباب في التسعينات تصبح حداثة عز الدين المناصرة ومحمود درويش واحدة! مع أنّهما تختلفان الواحدة منها عن الأخرى؛ ومن منظور

موقفي المنظوري ينطلق من إيماني العميق بقصيدة النثر وأهميّة شاعريّتها، لكن «حداثتها العربيّة» مترجمة، يختلط فيها الجيِّد والرديء إلى درجة الوهم تحت «شعارات الحداثة».

«شعر عبّاس بيضون» يصبح سعدي يوسف «حديثاً»!

لقد سبق أن طالبنا النقّاد الذين يحترمون معرفتهم النقديّة بممارسة الشجاعة حين طالبنا بمقارنة النصوص بالنصوص وحدها بعيداً عن الدعايات التي يخترعها الشعراء لأنفسهم أو يخترعها الخيال الحكومي أو الخيال الحزبي أو الخيال الشعبوي. وقلنا إنّ الحلّ يكمن في الاعتراف بتعدُّديّة النماذج المركزيّة وتعدُّديّة النماذج الهامشيّة. هناك نصوصٌ هامشيّةٌ لشعراء هامشيّين أهمّ من النصوص المركزيّة التي يدرّسونها للتلاميذ في مقرّرات الجامعات والمدارس! وإذا كانوا يستمعون لملايين من القرّاء، والمستمعون العرب يحفظون قصائد حديثة، فلماذا لا يتمُّ الاعتراف بهذه الجماهيريّة المرتبطة بالحداثة؟ هل الحداثة تعني عزلة النصوص؟ وهل الجماهيريّة تعني الابتذال؟ ولماذا نتناقش دائماً في البديهيّات؟ هل قدّمتُ لك تعريفاً للحداثة؟ أبداً، لأنّ الحداثة تحمل معنى الفضاء المفتوح على الاحتمالات دائماً.

*** تضجّ قصائدك باستخدامات اللون. ماذا يمثّل هذا الاستخدام بالنسبة لك، وما العلاقة بين الرؤية البصريّة والرؤى الأخرى؟**

□ اللون في قصائدي «كود» (code) مفتوح، أي معروف. فاللون له دلالة لكنّها ليست دلالة تقليديّة حتّى في قصيدتي الشهيرة مثلاً «بالأخضر كفنّاه»، إذ إنّ الدلالة التقليديّة الواحدة موجودة بالفعل لكن لها امتدادات إلى دلالات أخرى عبر تشكيل الصورة الشعريّة. والصورة الشعريّة البصريّة للمرئيّات لا تبقى على حالها باردةً لأنّ الذات تتفاعل معها وتعيد إنتاجها وصياغتها عبر منظور جديد. هناك شعراء ينفصلون عن المرئيّات فيرسمونها كما هي، فتبدو باردة، لأنّ جمالها الذي قد نراه هو «جمال - ما قبلي»، وليس جمالاً من صنع الشاعر. لكن بعض الشعراء يرسمون صورة مرئيّة جميلة باردة، وتظلُّ باردةً حتّى السطر الشعري الأخير أو ما قبله، حيئذ يفاجئنا بذاته بعلاقته الذاتيّة بالصورة الباردة، وحينئذٍ ينتصر الشعر. أنا أميل إلى التعامل مع المرئيّات عبر تشكيلها بتقطيعها وتمزيق أوصالها، لهذا لا يهمُّني استكمال رسم الصورة، بل يهمّني أن أفرض ذاتي عليها. طبعاً هناك صورٌ شعريّةٌ تأمُّليّةٌ ينحتها العقل البارد لدى بعض الشعراء، وهناك شعراء يرسمون بتأمُّلٍ يتظاهر بالبرودة لصورةٍ متحرِّكةٍ. لقد اكتشفت أنّ البياض هو «حلاّل المشاكل» عندما تشتبك أغصان شجرة الغابة. البياض في الشعر هو

نظام الوقفات والترقيم والتقاط النَفَس والتلذُّذ برسم الصورة الشعريّة. وهو اللون الذي نجعل به الفضاءات النصيَّة مفتوحة أي غير وثوقيّة، إرهابيّة. أميل إلى الألوان الزاهية الفاقعة الكرنڤاليّة لأنَّني أميل إلى الفضيحة والفرح، لكن الصورة تتقطَّع لأنَّني تراجيديٌّ دمويٌّ. رغم هذا فأنا جوّانيٌّ جدّاً. لهذا ترى قصيدتي تجمع المتناقضات؛ فبالموت نتذوَّق الحياة. اللون يحرِّك شهيَّتي لمضاجعة ألوان الأرض الربيعيّة. ولا أحبُّ التشكيل الصناعي، لأنَّه يذكِّرني بالورود الصناعيّة المكتملة شكلاً، لكنَّها تفتقد لكهرباء النصّ. غير أنَّ الكهرباء الملوَّنة في النصّ إذا زادت عن حدودها تحوَّلت إلى زعيق، لهذا أحبُّ الهدوء والتأمُّل في بريّة البحر الميّت الساكتة التي تتهيَّأ للانفجار في أيَّة لحظة مقبلة.

*** أطروحتك للدكتوراه في الأدب المقارن في جامعة صوفيا سنة ١٩٨١ كانت بعنوان:** المؤثِّر المشترك: مقارنة بين الشعر البلغاري (نيكولا ڤابتساروف نموذجاً) والشعر الفلسطيني. **لماذا اخترت ڤابتساروف؟**

□ لقد ظنَّ البعض أنَّني اخترته لتشابهه مع «شعراء المقاومة» في الإيديولوجيا فقط. وأنا أقول: لقد اخترته لأنَّه شاعر الحياة اليوميّة في ديوانه **أغاني الموتور**، على عكس الشعر البلغاري السائد في الثلاثينات الذي كان شعراً رومانتيكيّاً أو رمزيّاً. ڤابتساروف شاعر اللغة اليوميّة الهامشيّة، لكن النقّاد البلغار لم يروا فيه إلّا شاعراً من شعراء المقاومة. هذا هو السبب الرئيس. وهناك أسبابٌ شخصيَّةٌ هي إعجابي بتضحيته من أجل وطنه. فهو مثقّفٌ ثوريٌّ نموذجيٌّ. ولم يكن «شاعر شعارات وطنيّة». للأسف فإنَّ القصائد التي تُرجمت إلى العربيّة في الخمسينات (١٥ قصيدة) ركَّزت على القصائد المباشرة. وعلى أيِّ حال فاختياري لشعره كان نابعاً من فكرة المقارنة لا من دراسة بنيويّة لشعره، لأنَّ هدف أطروحتي كان يسير باتجاه نقض مقولة «التأثير والتأثُّر» المباشر الفرنسيّة. ورغم أنَّني انطلقت من المنهج التاريخيِّ الفرنسيِّ التقليديِّ في المقارنة - تحت تأثير أستاذي غنيمي هلال - إلّا أنَّ النتائج جاءت مناقضة تماماً. ذلك أنِّي أثبتُّ أنَّ التشابه بين الشعر البلغاري المقاوم (ڤابتساروف مثالاً) والشعر الفلسطيني ليس نابعاً من تقابلٍ بينهما على طريقة (أ - وسيط - ب)، بل كان هناك مؤثِّرٌ مشتركٌ (ماياكوفسكي - لوركا - ناظم حكمت) على الاثنين لأسباب عديدة. وقد أشرفت الأستاذة الدكتورة روزاليا ليكوڤا على أطروحتي.

ولم تكن أستاذتي «شيوعيّة!». بل على العكس، لقد عوقبت في السِّتينات لأنَّها نشرت كتاباً عن شاعر بلغاري مهاجر، وهي مشهورة في بلغاريا وتحظى باحترام كبير كناقدة. وعندما حلّ يوم مناقشتي (٨/١١/١٩٨١) أمام مجلسٍ من ١٦ دكتوراً برتبة أستاذ في أكاديميّة العلوم، هاجمني بروفيسورٌ لأنَّني «بنيوي»، كما قال، وذلك لأنَّني حلَّلت دلالات معجم إحدى قصائد ڤابتساروف، واتَّهمني بالشكلانيّة وبأنَّني «ضدّ علم الجمال الماركسيّ». وقد دافعتْ أستاذتي دفاعاً حارّاً عن أطروحاتي. وقد حضر المناقشة عشرات من الصحافيِّين العرب والدوليِّين وزملائي العرب طبعاً. لكن السؤال: «لماذا اخترت ڤابتساروف كنموذجٍ للتحليل»، ظلَّ قائماً. فالبعض رأى أنَّني اخترته لأنَّه شاعر «مكدوني» بلغاري، مع أنَّ أطروحتي لم تتعرَّض من قريب أو بعيد لحياته. بل إنِّي كتبت فصلاً عن حياته، لكن أستاذتي نصحتني بعدم القرب من حياته والاكتفاء بالقراءة النصِّيَّة. فالأصدقاء من «الشيوعيِّين العرب» هم الذين أشاعوا أنَّني اخترته لأنَّه من «مكدونيا» البلغاريّة؛ فهم قاسوا ذلك على دفاعي عن الهويّة الفلسطينيّة. لكن الأطروحة لم تتعرَّض لهذه المسائل.

*** كيف ترى إلى الحركة الشعريّة العربيّة، خاصَّة في فلسطين والأردن والمغرب العربي؟**

□ طبعاً، أرجو أن لا تؤخذ انطباعاتي على أنَّها دقيقة وموثوقة في حوار سريع كهذا.

لقد بدأت تجربتي الشعريّة الفعليّة منذ ١٩٦٢ وقبلها «خربشت» مبكِّراً. وراقبت الحركة الشعريّة في فلسطين والأردن منذ انتمائي لجماعة مجلّة **الأفق الجديد** (١٩٦١ - ١٩٦٧) التي كانت تصدر في القدس. وعشت في فلسطين ومصر والأردن ولبنان وبلغاريا وتونس والجزائر. وقد عدت إلى الأردن في الصيف الماضي (١٩٩١) بعد أن عشت في الجزائر ثماني سنوات؛ فقد سُمح لي بالعودة إلى الأردن، حيث أعملُ الآن في جامعة القدس المفتوحة في عمّان.

لقد حدث نوعٌ من الانقطاع عن الشعر في الأردن وفلسطين المحتلّة. وأمّا الشعر الفلسطيني في المنفى فقد تابعته.

هنا في الأردن حركة شعريّة جديدة ونشطة، لكن الشعراء مبعثرون كأنَّهم جزر متباعدة. والحوار بينهم يبدو منقطعاً. وبالنسبة لأبناء جيلي في السِّتينات فقد توقَّف البعض وواصل البعض دون أي تطوُّر يُذكر. وأمّا الشعراء الجدد في الثمانينات والتسعينات فهم يتفاوتون في درجات شاعريَّتهم. هناك شعراء مبدعون يحاولون التجريب ويتعبون على تطوير قصيدتهم. وهناك شعراء جدد يدورون في فلك السائد في مجلّات عربيّة وفي فلك شعراء عرب في بيروت ولندن وباريس وقبرص. لكن قائمة غير مكتملة تبدو معقولة مثل: ١ - باسل رفايعة، ٢ - علي العامري، ٣ - يوسف عبد العزيز، ٤ - خيري منصور (بدأ في نهاية السبعينات)، ٥ - طاهر رياض، ٦ - محمد عبيد الله، ٧ - زهير أبو شايب، ٨ - غازي الذيبه، ٩ - عثمان حسن، ١٠ - محمد العامري، ١١ - علي الفزاع، ١٢ - حبيب الزيودي، ١٣ - زكريا محمد، ١٤ - أحمد الخطيب، ١٥ - ابراهيم

نصرالله، ١٦ ـ أمجد ناصر، ١٧ ـ سلوى السعيد، ١٨ ـ محمد مقدادي، ١٩ ـ يوسف أبو لوز، ٢٠ ـ عمر شبانه، بدون أيّ ترتيب (تقويمي)،فهم يتفاوتون في درجات الشاعريّة. كذلك هناك من شعراء الستّينات: محمد القيسي ـ وليد سيف ـ عبد الرحيم عمر. . . ومن شعراء السبعينات: محمد إبراهيم لافي.

هل نسيت أحداً؟بالتأكيد ؛ فهذه القائمة ليست دقيقة، لأنّ هناك شعراء وشاعرات أعرفهم لكنّي لم أقرأ شيئاً من شعرهم. ولا أزعم أنّي قرأت شعر كلّ من ذكرت أسماءهم. وبعضهم قرأت له القليل.

أمّا في الأرض المحتلّة فهناك: المتوكّل طه وعبد النّاصر صالح من الجدد. وعلي الخليلي من جيل السبعينات الشعري. بالإضافة لسميح القاسم وفدوى طوقان.

هذه باختصار الأسماء التي يمكن أن نقرأ حركة الشعر في فلسطين والأردن من خلالها. ومن المؤسف أنّ النقد الصحافي يلجأ إلى ظاهرة رديئة اسمها «ترديد الأسماء» وتكرارها دون قراءة فعليّة للنصوص، لكي نميّز هذا الشاعر من ذاك. حتى إنّ صحافياً ناقداً اعترف لي أنّه يردّد بعض الأسماء مع أنّه لم يقرأ لها حرفاً اعتماداً على الشائع في الإعلام. ولهذا أقول: لن أقدّم تقويماً نقديّاً في هذا الحوار السريع، لأنّ هذا يحتاج لدراسة هادئة تنطلق من النصوص فقط وقياسها على السائد من الشعر الحديث في الوطن العربي.

لقد تابعت حركة الشعر الحديث في الأقطار المغاربيّة متابعةً دقيقةً أثناء إقامتي في تونس والجزائر وزياراتي الكثيرة للمغرب الأقصى، كما قرأت لبعض شعراء ليبيا المحدثين. وأستطيع أن أقدّم قائمة مهمّة لشعراء حديثين. لكن هذا يحتاج إلى دقّة. وليس مهمّاً اختيارُ القائمة رغم أنّ الاختيار موقف نقدي. بل المهمّ هو تواصل شعراء المشرق بشعراء المغرب والعكس، وعدم بقاء عمليّة التواصل للوسطاء غير الأدبيّين.

*** عز الدين، ماذا يعني لك تاريخ ١٩٧٣/١١/١٥؟**

□ هذا التاريخ لا يمحى من رأسي، لأنّ الروائي والشاعر الأردني المعروف تيسير سبول زارني فيه الساعةَ العاشرة صباحاً، وأطلق رصاصة على رأسه في الساعة الثانية والربع. وكان صديقي الشخصي اليومي لأربع سنوات متواصلة أو أكثر. وعندما رحل هذا الجنوبي، رحل صديقه الجنوبي بعد شهر ليطول غيابه ١٨ عاماً. كان مشروعَ مفكّر كبير عروبي شعبي انتمى لأحد الأحزاب القوميّة العربيّة، ثمّ غادرها عام ١٩٦٥ (ربّما). أطلق رصاصة الاحتجاج وترك لنا روايته الهامّة **أنت منذ اليوم** ومجموعة شعريّة **أحزان صحراويّة** وعدداً من القصص والمقالات النقديّة. عدت بعد هذا الغياب الطويل لأجد تيسير سبول وقد تحوّل إلى أسطورة، لكن البعض ظلّ يلقي بظلالٍ من الشكّ حول أسباب انتحاره، دون أن يكلّف خاطره تأمُّلَ أوجاعه ومعاناته قبل الانتحار؛ وقبل ذلك كله: تأمُّلَ معنى صرخة الاحتجاج هذه.

*** أيّتها الموزونة كالبحر، الموؤودة كالحجر، الغامضة السحر كما البحر الميّت ليلاً، أو كدوالي الجبل إذا هزّتها الريحْ! ـ من هي جفرا؟**

□ هي عشقي الأبديّ الذي دفعتُ له عمري عذاباتٍ لا تنتهي. أعرفها. بل أنا الوحيد الذي يعرفها.

*** «للأشجار العاشقة أغنّي. . .». هكذا انتشرت صيغة «أغنّي» و«سأغنّي». ماذا أحسست وأنت تسمعها لأوّل مرّة بصوت مارسيل خليفة؟**

□ كان هذا عام ١٩٧٦. وأمّا الآن فهي ملك الملايين الذين مازالوا يردّدونها حتّى الآن. صوت مارسيل صوت حنون وجميل ولحنه كان تراجيديّاً مثل نصيّ. أحسستُ أنّ هذا الرجل لا يهادن في اختيار نصوصه آنذاك. فقد اختار قصيدتي رغم أنّ ضغوطاً من طرف البعض قد مُورست عليه للابتعاد عن هذا الشاعر المشاكس. وعلاقتي بمارسيل عجيبة، فعندما تعرّفت إليه عام ١٩٧٨ عاتبني على النحو التالي: الشعراء يلهثون ورائي من أجل أن أغنّي قصائدهم. وأنت لا تريد التعرف إليّ وقد غنّيت قصيدتك «جفرا»؟! فقلت له: العفو، إنّي معجب بصوتك، لكنّي لا أطارد المغنّي الجميل حتّى لا يفهمني خطأ.

وفي عام ١٩٨٤ غنّى مارسيل خليفة قصيدتي «بالأخضر كفّنّاه» في ستاد رياضي في بيروت أمام ستّين ألفاً من المستمعين. وكنتُ أعيش في عزلتي الجزائريّة. لكن طلبتي في الجامعة نقلوا لي ما نشرته الصحف الفرنسيّة عن حفلة مارسيل وعن قصيدتي. والمضحك المبكي أنّي كنت منشغلاً بالبحث عن منزل للإيجار لأنّي وعائلتي كنّا ضيوفاً في منزل أحد أبناء عمومتي في عمّان في الصيف الماضي عندما جئنا من الجزائر. وكنت ألهث وراء مسألة إعادة جواز سفري، فقد كنت أنا وزوجتي وأطفالي بلا أيّة وثيقة تثبت جنسيّتنا. عندها شاهدت الجماهير في مهرجان جرش تردّد وراءه **بالأخضر كفّنّاه** وجفرا في التلفزيون، وأدركت أنّ هذا الفنّان الموهوب الجميل الصوت، هو أيضاً فنّانٌ مخلصٌ لفنّه لا يخضع لضغوط السياسيّين وإرهاب الإعلام في المسائل المبدئيّة رغم شخصيّته اللطيفة المرنة.

*** في ظلّ استهداف الإنسان العربي، ومحاولات طمس طموحاته على يد ما يسمّى بالنظام العالمي الجديد، ما الذي ستفرزه هذه المرحلة إبداعياً وعلى الخصوص في مجال الشعر؟**

□ يا صديقي هذا سؤال يوجع القلب!

قصّة قصيرة

وجه مغترب في زحام المدينة *

محمد عبد الرحمن يونس(**)

عندما يبدو الوجه في اليقظة أكثر إشراقاً وتفاؤلاً، فإنه لا يكون إلاّ مجرَّد حلم كاذب، يحاول أن يدغدغ الذاكرة دون أن يستجلي أعماقها. وجهكَ في اليقظة مشرق لكنه يتوغّل في أعماق الوحدة والغربة الراعفة. يبدو هكذا، لكنك ـ عندما يبدأ الليل ينشر خيوطه ومآسيه وفجائعه ـ تقف وجهاً لوجه مع مأساتك المتأصِّلة وحيداً شريداً تطارد الفراغ والمرارة والبطالة في أزمنة مولانا الباشا والوالي والأمير والإمام. أنت هكذا دائماً. يتحرَّك سرير الآباء والأجداد الميامين قرفاً من وجودك عليه، لكنك تستمرّ في التقلّب والحلم المسروق ألف مرّة في الساعة والدقيقة والثانية. قالت حسناء الوهرانية ذلك، وأغمضت عينيها الماسيَّتين، وعانقت نخيل بسكرة وغرداية، وواحات وهران وشطّ السانية(***) الذي فَرَدَ قلبه وجناحيه لنوارس المساء التي أشعلت بوحها وحزنها. كانت بقية دموع لا تزال تختزن في المحاجر، وكان بحر السانية شفّافاً كوردة لوتس. شدَّت على يدي بحرارة وتابعت: أنتَ مريض أيها الصديق؟ لماذا أنت متجمِّد كالثلج؟ دع جواك ينهمر كسماء ديسمبر. افتح قلبك وصدرك لرياح الشمال الحزينة. كن نخلةً وصفصافةً وابكِ.

ما أجمل البكاء! ما أجمل أن تشتعل دموعك وجسدك في المرافئ والموانئ، والسجون والقلاع. أوه.. ذابل أنت كوردة خريفيّة.. مسحة من صفرة الموت تملأ وجهك، ألا تحسّ بها؟.

المدينة تاج ولؤلؤة وسيف وحصان، ولماذا غريب أنت؟.. وحدك تسافر إلى المنفى والشطّ.. تنتظر السفن المُبحرة.. تعانقها في الحلم واليقظة.. لا سفينة تنقلك.. لا مدينة تنتظرك.. لا أمّ لك.. لا أب.. لا أخ.. السماء الشاسعة والفراغ الرهيب هما المأوى والوطن والحبيبة والوجد والصبابات. كم حزين أنت..! قُمْ بدِّدْ هذا الحزن وناجِ سيوف الأجداد، واقرأ معلَّقة امرئ القيس وسِينية البحتري.

حاصرتني حسناء بأسئلتها المتراكمة الحادّة، وكأنها شلّال متدفّق يحمل معه سيلاً غاضباً من تداخلات حادّة مبهمة غامضة. حسناء سروة شامخة وسماء صافية، لكن الأشياء كانت بالنسبة لي مجرَّد ضباب، لم أستطع النفاذ إلى ما بعدها. تجمَّدت الكلمات في عروقي. صار دمي ثلجاً.. أحسست أن أفعواناً تتداخل فيه الألوان الغامقة والفاتحة يحاصرني، وينشطر إلى مجموعة هائلة تسدُّ عليَّ كل المنافذ. أسجنُ نفسي في قارورة، وألتجئ إلى بطن الحوت، أكفّنُ نفسي بأشرعة بيضاء. وحده بطن الحوت هو الميناء والخِلّ الوفي. أُخرج من جيبي منديلاً أستجمع به قطرات عرقي ودمي الراعفة التي تناثرت فوق جبهتي.. ابتلّ المنديل كلّه ومازال العرق ينضح، والدماء تنزف، ويتحوَّل جسدي إلى بركة تستجمع كل سيلاناته، وحسناء تراقب نوارس المساء، وسيارات البويك والشوفرليه الحمراء والسوداء التي تملأ ساحات المدينة كآبة ووحشة.

* * *

البارحة عند مفترق طريق الجامعة كانت تمشي وحيدة صامتة كنورس فقد أعزَّ أصدقائه. كلّ ما فيها باهت، ومطر يتساقط بغزارة لم يُشهد له مثيل قبل تسع سنوات. تساقط المطر، غطّى سطوح المنازل القرميديّة، عانقته الجامعة وبكت.. أيها الحبيب، تعالَ اغسل قلبي وروحي ومدرّجاتي، وضُمَّني إليكَ، وابنِ لي جزيرة نائية واحملني على أشرعة الموجة فقد مللتُ صخب المدينة، وعفونة الطلبة. حفر المطر أخاديد واسعة وسط الشارع، بكت المدينة وقرَّر الشارع أن يرفض كل المارّين وينام ألف عام. رغم ذلك فتحت صدرها وقلبها لماء المطر الحزين. نزعت معطفها المطريّ.. فرَدَت قلبها، وتركت مظلّتها المطريّة تغنّي أجمل أغنياتها لرياح المدينة. حلّت شعرها، أرخته ضفيرة ونخلة فوق كتفيها.

ينفذ ماء المطر إلى الأعماق، يغسل حبّات القلب والمُنى والأماني الغائبة التي تأخَّرت. قالت: هذه أحلى الساعات، قلبي شراع أبيض، تعالَ أحملْكَ في خفقاته. رائع أن يسافر الفرد في المطر يجمع أصداف العالم، وضباب الأحزان، ووحشة الأزمنة.

ـ هل تعرفها يا صديقي؟ فيروز! ألا تعرف فيروز الجميلة؟ تداخلت الوجوه الفيروزية الكثيرة التي رأيتها في حياتي، وحاولت

(*) أهدي هذه القصّة إلى صديقي الدكتور كمال حسن وهبي.

(**) حاز كاتب هذه القصّة جائزة مركز ابن خلدون الإنمائي بالقاهرة (جائزة د. سعاد الصباح) للإبداع القصصي لعام ١٩٩١ م. وجائزة مجلّة الشاهد ـ جائزة النقد الأدبي ـ لعام ١٩٩١ م.

(***) مدن جزائرية جميلة جدّاً.

استحضار أكبر عدد من الجميلات، لكني في تلك اللحظة عجزت عن التعرُّف على وجه فيروز، حيث الزحام من جهة، والغربة الكابية من جهة، والأفعوان من جهة، وقلبي المضطرب، وخيوط المطر من جهة أخرى، وبدوْتُ كالمشلول، وتحسَّست جراحي. فما أنا إلَّا حبَّة رمل تائهة في صحراء غرادية لا تعرف جهة ولا شطّاً ولا كثيباً، وبدت ذاكرتي غير قادرة على استحضار أقرب الأشخاص إليَّ. وناديت: فيروز، أيتها الأميرة، أنْ احضري على جياد دياب بن غانم وأبي زيد الهلالي، واسكني ذاكرتي، وبدّدي حزني. هذا الغول الذي يُسربلني في مدينة الضباب والصوَّان، والتماثيل الصامتة هذه. ما أنت فيروز، وما أنت الخضراء، وكان الأمير دياب يبدِّد رمال الصحراء وبدوها وخيامها، ويناطح الزمن، ويجندل الفرسان، ويخطف «الست» بنت الملك صخر بن علقم لولده الأمير مرشد الذي أضناه الوجد والغرام(*). وناديت أي فيروز احضني بوحي وامنحيني شراعاً، وفرساً خضراء، بعدها سأخلف منافذ الصحراء ورائي، وأعانق أول غيمة، وأنسى هذه الصحراء وتماثيلها الجامدة. لكن فيروز الحلم كانت تفردُ شعرها الجميل للريح والمطر والذكريات الجميلة، ما سمعتني. كانت منهمكة في تلحين أشعار الأجداد الميامين الذين أحبُّوا وعشقوا في الحِلِّ والترحال، والغربة والمساءات الحزينة، وغنَّت فيروز:

بعثَتْ له الذكرى شجَنْ فصبا وحنَّ إلى الوطن
دَنفٌ إذا ابتسم الخليُّ غشاه تعبيس الحزن
قلقٌ الركائب ما استقرّ به السرى إلا ظعن
والبينُ أصعبُ ما يراه أخو الشدائد والمحن
من مبلغ تلك المرابعَ والمراتع والدِّمن
أشواقيَ اللاتي زَحمنَ الروح في مثوى البدن؟(**)

* * *

الشوارع التي أقطعها كل يوم عشرات المرَّات نسيت اسمي ونسيتها، باتت باهتة، ثمّة إشارات مرور جديدة وضعها البوليس في بدايات الشوارع.

أحاول استحضار أسماء الشوارع لكن عبثاً، أقطع المسافات الطويلة كل يوم، أقف ساعات طويلة أمام أكشاك بيع الصحف في شارعَي العربي بن مهيدي، وديدوش مراد، أتصفح المجلاّت والجرائد. أخبار الحسناوات وملكات جمال العالم والسينما والتلفزيون والرياضة، بتُّ أحفظها عن ظهر قلب. وحدها صور الزعماء السياسيين لم تستهوني يوماً ما، فأنا غبيّ حقيقي في فنِّ السياسة وأعلامها.

قالت حسناء: ضروري أن تعرف قليلاً من السياسة. في هذه المدينة تفوح رائحة السياسة في المنعطفات والزوايا والمقاهي. هنا كل أحزاب العالم، وكل يمين العالم ويساره ووسطه، وأنتَ «أطرش في الزفّة». وحدها الغربة يميني ويساري ووسطي. ولا أعرف إلاَّ وجه الصفصافات المرتحلة الحزينة أبداً، وصوت فيروز الحلم يملأ مسامّ قلبي. تغصُّ الشوارع بالمارّة، وببائعي المواد المهرّبة من كل أصقاع العالم. أحاول أن أدقِّق جيّداً علَّني أكتشف وجهاً واحداً أعرفه في هذا الزحام الذي يملأ مسامّ الروح. كم أحلم أن أكتشفه لأطارده أينما يذهب، لأشدَّ على يديه، لأقبِّله بلهفة التائه الضائع بين مقاهي المدينة، وأزقّتها وخمَّاراتها، ووحشتها وضبابها. تغيبُ الوجوه الأليفة كلها. يرشح قلبي بالأسيد والقطران. يضيع وقتي عبثاً في محاولة القبض على هذا الوجه، وأحاول أن أبحثَ عن وجهي المتنائي في الوحدة وضباب المدينة، لكني أفشل في إيجاده. وحدها الحانات والمقاهي والأرصفة والأشرعة المرتحلة والموانئ المهجورة تعرف وجهي، والوجوه التي لا يمكن أن تُمحى من ذاكرتي هي وجوه عمَّال المقاهي والخمَّارات، والمغتربين أمثالي.

-«هل تدعوني إلى كأس من البيرة»؟ قالت حسناء. تحرَّك في داخلي إحساس بالفرح، نما في قلبي مرج أخضر، فسرحتْ فيه طيور بجع، وغزالات بيضاء. جميل أن يشرب مغتربٌ فقد زورقه كأساً من البيرة مع واحدة كحسناء.

تندسّ يدي إلى أعماق جيوبي المهترئة، متلهِّفة لإيجاد المبلغ المطلوب. أتذكَّر أن بقية قليلة لا تزال معي، لكني لستُ متأكِّداً أنها كافية لقَدَحيْن من البيرة في مقهى من الدرجة العادية، فكيف في مقهى «عمراوة» ذي الطابع الخاص الذي اعتادت حسناء الدخول إليه دائماً؟

وتذكرتُ أنَّ أمّي لم ترسل لي دولاراً واحداً هذا الشهر. أيتها الأم.. الحلم.. النورس.. أنا منتفخ بالفقر والغاز، وقاذورات مطاعم الدرجة العاشرة. هلاَّ تمدِّين لي يدك البيضاء..؟ ها هي هذه الجامعة العريقة ستطردني إلى درك المدينة، تراكمت الأقساط عليَّ، ومديرها العريق ذو الألف لقب أكاديمي يحذِّرني: أيّها الغريب إن لم تدفع أقساطك فسأصدر أمراً إلى مديرة مكتب الطلبة الأجانب لتلغي تسجيلك. وأتحسَّس آخر رسائل أمّي: «كن سروة وهامة في بلاد الغرباء.. انتهت أموالي.. بعتُ أقراطي وعقودي ولآلئي لأجل دراساتك التافهة.. شيخ قبيلتنا يريد أن يطلِّقني، إمَّا

(*) إشارة تاريخية إلى سيرة بني هلال.

(**) المقطوعة الشعرية للشاعر عبد الحي بن أبي بكر، المتوفى سنة ١٠٩٩.

أن تـأتي على أقـرب مركب. . وإمَّا لك الله والتشرُّد. . » وتمنَّيت أن أبصق في وجه شيخ القبيلة الذي تزوَّج والدتي شابَّةً غضَّة، وقـطف أزهارها وبنفسجها، وأكل كل بياراتها وزروعها، وهـا هو يـرميها في وجه الريح والمطر.

قالت حسناء: «ماذا قلت؟ حكماً أنت مـوافق». شدّتْ يـدي. . ضغطت عليها بقوّة. كانت قـطعة رهيفـة من الشفافيّـة، وتمنّيتُ يد أمّي وقلبهـا وسرو بـلادي ونخيلهـا، وبيّـارات والـدي. وتـذكّـرت والدي السروة والهامة الذي قتلته حروب البدو والطوائف والعشائر. أيها الأب الغائب الحلم، ما ضرَّ القبائل والعشائر أن تلغي وحشيتها وهمجيّتها، وتقذف برشّاشاتها الأمريكية إلى قاع نهر «الشلف»؟.

ورغم ابتسامة حسناء الدافئة أحسست فجأة بفيصـل حاد بيننـا، شرخ عمره ألف سنة من الاغتراب والوحشة. كان وجههـا عاديـاً، حاولت أن أقنع نفسي بألفته وشفافيته. لكني عبثاً حاولت، فلا يزال الوجه غريباً. العينان والرمش والأنف والحاجب، والشعر الفـاحم، والوجه الأليف كالهرّة الوديعة، كل ما فيها استحال في تلك اللحـظة إلى رماد. . بهتت ابتسامتهـا. . غارت عينـاها إلى الـداخل. . كـان وجهها ينبض بأشياء غريبـة مجهولـة لم أستطع اكتشـافها، وتـذكّرت فيروز ووجه أمّي.

* * *

على الرصيف الأيمن من شـارع «عبان رمضـان» تتراصّ مجموعة من الحـوانيت. أتـوهُ في الأزقّـة. أجـترّ صمتي ووحشتي وفقـري المدقع. ثياب النساء تصرخ بألوانها وتعربد مهتـاجة عـلى موسيقى «خوليو» و«مليكة دومران».(*) هذه البربرية الـرائعة التي غنّت لكـل شجـرة ولكـل نهر، ولكـل نـورس مـرتحـل في جبـال الأطلس والأوراس، وغابات بوفاريك(**).

صوت موسيقي راقص يأتي من الداخل. . يمدّد ذراعيه الناعمتين في محاولة ناجحة لاختطاف أقرب امرأة.

تتجمّع النسوة. . يصبح الثوب حلماً. . ما أروع الأحلام الملغـاة التي تعلن حضورها فجأة!

ـ يا إلهي ما أروع هذا الثوب؟. . «أوه مون ديو!».
ـ متى يأتي آخر الشهر لنقبض المرتب؟

ـ كالقمر أنت تظهرين به!. صدّقيني لا أجاملك.
ـ من أجود أقمشة لندن، يُستورد خصيصاً لمحلّنا.

تتداخل الأصـوات وتتعالى، ثم تهـدأ قليلاً، ثم تعـود إلى النعيق من جديد، ويمتصّها الصوت الموسيقي. يضع البائع أسطوانة جديدة لخوليو الذي سحر نساء العرب بزرقة عينيه وشعره الناعم.

تدير امرأة شابة مؤخّرتها لزميلاتها.
ـ ما شاء الله عروس!

يأتي صوت التاجر ذئبياً ماكـراً، تنتعش المرأة العـروس، ويأتيهـا إحساس عميق بأن الشمس لا تطلع إلا إكراماً لعينيها الجميلتين.

امرأة في الزاوية تستعرض ماركات العطور المصفوفة بانتـظام على الرفوف. يتقدّم الذئب واثقاً.

وبحركة ديناميكيّة يـرتِّب شعرات نـافرة، يعيـدها إلى مـوضعها، فتغطّي أذنيه، وجبهته المجروحة. يهمس في أذن المرأة: نسهـر الليلة معاً يا سيدتي، ما رأيكِ؟

ـ زوجتي غائبة. . في البيت أو في «الريفيرا» أو في «اسبلاناد»، لكِ الخيـار. كل شيء جـاهز، شقّـة فاخـرة، فيديـو وكافـة أسطوانـات العالم، ألا تحبّين الموسيقى؟.

سيـارتي الـ «بي ـ إيم ـ دوبـل في BMW» الـرمـاديـة هنـاك، انظري. . إنها في الطرف الثاني. . عروس حقيقيّة. الثامنة يا حلوتي نحن في الانتـظار، أرجو أن تقبـلي هذه الهـدية المتـواضعة، زجـاجة عطر باريسيّة حبّاً لعينيك الجميلتين.

قبضت السيّدة الفاضلة الزجاجـة بيد من نـار. . همست وادعة، وقد ترنّح رأسها: الثامنة بجوار السيارة موعدنـا. . سأنتـظرك. . لا تتأخَّرْ.

عاد المطر إلى السقوط ثانية، تكوَّرت المدينة عـلى نفسها، تشكّـل ضباب قائم، سدَّ منافذ المدينة وبوّاباتها، وسرعان ما أغلقت المـدينة بوّاباتها أمام كل القادمين الجدد. تحلَّق الكل حول أسـوار المدينـة في انتظار موسم جـديد، وكـانت فيروز تفـرد شعرهـا لشواطئ البحـر الأحمر، زارعةً السروَ والياسمين، فاردةً قلبها لنوارس الأفق والبحـر وقد أخذت تغنّي:

ريـح الجنـوب أراك مـدنفـةً — هل شفَّ جسمك مثليَ السفر
وأراكِ طـيِّـبـةً مـعـطـرةً — هـل فيكِ من أحبـابنـا خَـبَر؟
تـلك الأحبَّـة روض ودّهـم — خَضِـلٌ وعمـر صفـائهم خَضِرُ

الجزائر العاصمة ٢٠/٢/١٩٨٤م.

(*) مطربة جزائرية تغني بالبربرية.
(**) أماكن جميلة في الجزائر.

رماد الأناشيد

علي جعفر العلّاق

فاطمهْ
وردةٌ في رمادِ المغنّي،
وشمسُ قصائدِهِ الغائمهْ،
جسدٌ ضائعٌ
في رمادِ الأناشيدِ،
مشتعلٌ بين أعشابِها.

* * *

جسدي صائمٌ عن شراسَتِهِ،
أمْ قبائلُ في جسدي صائمهْ؟
فاطمهْ،
منذ عشرين قرناً أُطارِدُها
أخضرَ القلبِ،
مشتعلَ الشفتينْ،
أتناثرُ في الرِّيحِ ،
لا شيءَ في الرِّيحِ غيرُ الصَّدى،
وبكاءُ اليديْن.

* * *

هل يجيء بها الوهمُ
من آخرِ الوهمِ؟ تأتي بها الرِّيحُ
من آخرِ الرِّيحِ ثانيةً؟
ذا دخانُ القصائدِ يخضرُّ
والشعراءُ
يعودون من شعرهم مُطْفَئِينْ
خمرةٌ، أم حنين؟
ذا رمادُ الأغاني،
وذاك اشتعالُ بساتينها العارمهْ،
فمتىٰ ستطلُّ
على يأسِهم فاطمهْ؟

* * *

يبدأُ الحلمُ ثانيةً بالضجيجِ ،
القصائدُ أتربةٌ،
وقطيعٌ يئنُّ من اليأسِ ،
أين أناشيدُنا؟
فِضّةٌ فَظّةٌ،
وعصافيرُ من حجرٍ،
يبدأُ الحلمُ ثانيةً :
شعراءُ نظيفونَ كالعشبِ،
يندفعونَ مع الليلِ :
ـ ها نحنُ
عشّاقكِ اليائسونْ
فلتطلّي على يأسِنا،
حرّكي رملَ أجراسِنا،
نحن عشّاقك اليائسونْ،
أيقظي
ضوءَ نيرانِنا الغائمهْ،

. . . .

. . . .

وتطلُّ
تطلُّ
وتنحلُّ
في الرِّيحِ ثانيةً
ف
ا
طِ
مَ
هْ

صنعاء

«الجيساتسو»... تأملات في جدل الحياة والموت

كامل يوسف حسين

«أمّاه، ذهبنا اليوم إلى حديقة الحيوان، وأمضينا وقتاً ممتعاً، الوداع».

«آسف؛ لأنّي اتّخذتُ هذه الخطوةَ الصعبة، سامحوني!»

هاتان العبارتان مألوفتان للغاية، في اليابان. فالأولى كتبها طفلٌ في السادسة من عمره، والثانية كتبها أبوه قبل رحيلهما، جنباً إلى جنب مع أخته الّتي لا يتجاوز عمرها أربعَ سنوات، عن عالمنا بطريقة الـ «أوياكو ـ سنجو» أو «الانتحار» التي شهدت اليابانُ في العام الماضي وحده أكثرَ من أربعمائة حالة منها.

والانتحار العائليّ ليس هو النوع الوحيد من الـ «جيساتسو» أو الانتحار بكافّة أنواعه في اليابان، وإنّما هو النّوع الأكثر تعقيداً فحسب.

ويُقدَّرُ معدَّلُ الانتحار بأعلى من نظيره في الولايات المتّحدة، وهو من الشيوع بحيث أنَّ هناك حركةً تُعرف باسم «حركة منع الانتحار» التي يقول رئيسها هيروشي شيناجوا ـ حيال رسوخ هذه الظاهرة في اليابان ـ «علينا الإقلاع عن محاولات تغيير مواقف أبناء جيل اليوم من الكبار، والعمل بدلاً من ذلك على التركيز على الجيل الجديد، وأن نبدأ بتعليمِ أطفالنا أنَّ حياة الإنسان غاليةٌ وعزيزةٌ ويجب أن تُحترم».

فئة واحدة في المجتمع الياباني من المشكوك فيه أن تستجيب لهذه الدّعوة النبيلة، التي يوجّهها شيناجوا؛ وهي فئة الأدباء اليابانيّين.

ويلفت النظر أنَّ تعدُّد حالات الانتحار بين الأدباء اليابانيّين يرقى إلى مرتبة الظاهرة التي تنتمي إلى النّوع الذي لا يمكن تجاهله.

فمع بدء عصر التحديث في اليابان، منذ عهد الميجي، وتحديداً في العام ١٨٦٨ دخلتْ حشودٌ من الأفكار والمذاهب والتيّارات والمؤسّسات الغربيّة إلى اليابان، واصطدم هذا كلّه مع ما كان قائماً من قبل. وكان من الطبيعيّ أن يتمّ دفعُ ثمنٍ باهظٍ لهذا اللّقاء الذي كان أقربَ ما يكون إلى الصدام العاصف.

وعلى الرَّغم من أن صدرَ عهد الميجي تميّز من الناحية الأدبيَّة بما يعرف بـ «الرّواية الذّاتيّة» التي تركّز على حياة الكاتب أو المؤلِّف ـ وهو غالباً ما يكون الرِّوايةَ في معظم إبداعات هذا النوع من الأعمال ـ فإنَّ أهمَّ كاتبٍ في هذه المرحلة، وهو أوجاي موري، قد ركّز في أعماله على غياب «الأنا»، وهو يقول في هذا الصدد: «أعتقد أنَّ الموت هو اختفاءُ هذه الأنا، التي هي مجموعة الخيوط المجذوبة في اتّجاهات مختلفة. منذ طفولتي أحببت الرّوايات، ومنذ أن تعلّمتُ بعضَ اللُّغات الأجنبيَّة، أصبحت أقرأ كثيراً من الرِّوايات الأجنبيَّة. وفي أيَّة رواية يبدو اختفاءُ الأنا من أعظم الآلام وأبرزها. ولكنّي لا أعتقد أنَّ اختفاء الأنا يمكن أن يُسبِّبَ ألماً. إذا متنا بطعنة سكّين فإنّنا نحسُّ ألماً جسديّاً حادّاً، وإذا ما متنا بسبب مرضٍ أو دواءٍ فإنّنا نتألّم أيضاً، أمّا إذا فقدنا الأنا فإنَّ ذلك لا يُحدِثُ أيَّ ألمٍ».

ويشكِّل الكاتب رايونوسوكي أكوتاجاوا، الذي أنهى حياته بجرعةٍ مضاعفةٍ من أقراص الدواء في العام ١٩٢٧، محطّةً بارزةً في رحلة الإبداع والانتحار في الأدب الياباني. وقد استهلَّ حياته الأدبيَّة عضواً في الجماعة الأدبيَّة التي التفَّتْ حول الكاتب الياباني المبدع ناتسومي سوسيكي، ولكنَّه غدا الغريب، المنفرد عن الجميع، في الأدب الياباني.

وعلى الرَّغم من أنَّ المسرح الذي يدير عليه أكوتاجاوا قصصَه القصيرة ورواياته الموجزةَ هو غالباً مراحلُ بعينها في التّاريخ الياباني ـ وعلى وجه التحديد في القرنين العاشر والثالث عشر ـ إلّا أنَّه من المؤكّد أنَّ حساسيَّته الأدبيَّة قد تأثّرت بعمقٍ بالكتّاب الأوروبيِّين. وهو يشير في قصّة «الترّوس» التي تُعدُّ سِجلّاً حزيناً لجنونه الوشيك، إلى الأدب الغربي بصورة مستمرّة، على نحوٍ يوحي بأنّه عاش أيّامه الأخيرة مع سلسلةٍ من الأشباح الأدبيَّة الغربيَّة. فهو يقول في أحد المقاطع على سبيل المثال:

لدى عودتي إلى الغرفة، فكّرتُ في الاتّصال بمستشفى معيَّن للأمراض العقليَّة، ولكنَّ الذهاب إلى هناك يعني الموت بالنسبة لي. وبعد الكثير من التردّد شرعتُ في قراءة رواية الأخوة كرامازوف. وكانت فقرةٌ عن تعذيب إيفان. إيفان، ستراندنبرج، دو موپاسان، ذاتي في هذه الغرفة!.

من المؤكّد أنَّ انتحار أكوتاجاوا يضرب جذوره في صميم جزئيَّات حياته نفسها. أنظرْ إليه إذْ يصوِّر جانباً مهمّاً من هذه التفاصيل: «كانت أُمّي امرأةً أدركها الجنون. ولم أعرف مرّة واحدة ما يشبه عاطفةَ الأمومة من جانبها. كانت تجلس منفردةً، على الدَّوام، في دار العائلة في شيبا، وشعرها ملفوفٌ حول مشط، وهي تنفث دخانَ غليونٍ طويل. وكانت ضئيلة الجسم، صغيرةَ المحيّا للغاية، وكان وجهها ـ وليس بوسعي تفسير هذا ـ رماديَّ اللّون على الدوام، مجرَّداً من كلّ ما يوحي بحيويّةٍ تنبض بالحياة».

ويمكن أن نضعَ يدنا، بصورة أقرب، على سرّ مأساة أكوتاجاوا، عندما ندرك أنَّه رغم أنَّه لم يكن كاتباً سياسيّاً قطّ، فإنَّه كان يدرك تماماً التمزّق الروحيّ، الذي تعرّضتْ له اليابان، في غمار سعيها للتحديث، على الطريقة الغربيَّة. ولم يكن الأمر راجعاً إلى حنينه لليابان التقليديَّة، فهو يعتقد أنَّ ذلك الدرب لا يفضي إلى شيء، وإنَّما جوهر الأمر أنَّه كان يسعى إلى فعاليات روحيّة مطلقة يمكن أن تنقذه من الشعور بالاغتراب الذي أفضى به إلى التمحور المَرَضيّ حول الذّات.

وهو يضع يدنا على الجرح. ففي قصّته «حياة أحمق» التي أبدعها كمذكّرة إبلاغ عن الانتحار قبيْل إقدامه الفعليّ على الانتحار، يقارن نفسه بإيكاروس، الذي زوّد فولتير عقلَه بجناحيْن صناعيَّيْن، يقول ـ وكأنَّه يصف مصيره بوضوح بالغ ـ :

> رفرفَ بهذين الجناحين اللَّذين أبدعهما الإنسان، انسابَ صاعداً إلى رحاب السّماء، غمره نورُ العقل والنّشوة الإنسانيَّة، وغاص الحزنُ بعيداً تحت ناظريْه، حلّق فوق المدن الجديرة بالازدراء، تاركاً السُّخريةَ والهزءَ يتساقطان، ومضى صاعداً نحو الفضاء الذي لا يحدّه حدّ، متّجهاً نحو الشّمس مباشرة. وقد بدا أنّه نسي أنّه يمثّل هذين الجناحين، اللّذين صنعهما إنسان، وقد احترقا بوهج الشمس. وهوى إغريقيّ قديم إلى قرار البحر.

ويقول إيان بوروما، في معرض التعقيب على انتحار أكوتاجاوا: «ربَّما كان أكوتاجاوا، الذي احترق في مثل هذه السنّ المبكّرة، يعرف أنَّ نثره يحتضر، وربَّما كان هذا هو السبب في أنَّه لم يعد بمقدوره أن يحتمل الحياة».

وإذا كان الخوفُ من الفشل الأدبيّ يكمن حقّاً وراء انتحار أكوتاجاوا، فإنَّ الرِّوائيَّ اليابانيَّ اللاَّمع أوسامو دازاي قد انتحر في قمَّة نجاحه الأدبيّ في العام ١٩٤٨؛ علماً أنَّه حاول، قبل ذلك، الانتحار بإلقاء نفسه في البحر في العام ١٩٣٠ ثمَّ بتناول السّمّ في العام ١٩٣٥.

وتعكس حياةُ دازاي معاناةَ فنَّانٍ مرهف الحسّ. وقد حفلتْ هذه الحياةُ بالألم النّابع من الصّدام مع عائلته المحافظة، في وقت مبكّر، ثمَّ مع السلطات، وحفلت كذلك بخيبة الأمل في الأصدقاء، وتوّج ذلك كلّه بالإصابة بالسلّ. وقد ترك دازاي ثمرةً لحياته التي لم تمتدّ طويلاً مجموعةً رائعة من الأعمال، أبرزها **زهور المهرّج**، و**لم يعد إنساناً**، و**الشّمس الغاربة**.

وقد غربت شمسُ دازاي في قلب ليلةٍ ممطرة، راح خلالها يتسكّع في شوارع طوكيو، وفي الحقول الخاوية عند أرباضها، إلى أن سقط في أحد الأنهار. وبعد ذلك بستّة أيَّام، أي في ١٩ يونيو١٩٤٨، عُثر على جثّته وقد تشوّهتْ تماماً.

وقد تعرّض دازاي، لإقدامه على الانتحار على هذا النحو، للانتقاد بشدّة من جانب الكاتب الياباني الوحيد الذي فاز بجائزة نوبل للآداب، وهو ياسوناري كاواباتا، دون أن يدرك هذا الأخيرُ أنَّه سيتوّجُ عمرَه الطويلَ بالانتحار في العام ١٩٧٢.

لم يكن هناك في حياة كاواباتا الطويلة ما يوحي بإمكانيَّة إقدامه على الانتحار، بل إنَّها على العكس من ذلك حفلتْ بما يوحي بعشقه للحياة. فهو يقول في الخطاب الذي ألقاه في الأكاديميَّة السويديَّة الملكيَّة عقب فوزه بجائزة نوبل للآداب في العام ١٩٦٨: «الثّلج، القمر، وأشجار المزهرة، كلّها كلمات تعبّر عن جمال الفصول فيما أحدها ينداح في باقيها، لتعبّر عن تقاليد اليابان الرائعة، وعن جمال جبالها وأنهارها وأشجارها وعن آلاف المظاهر التي تتجسّد فيها الطّبيعة، والأحاسيس البشريَّة المتنوّعة أيضاً».

وقد ترك كاواباتا مجموعةً متميِّزة من الرِّوايات، منها **بلاد الثّلوج**، و**البحيرة**، و**ضجيج الجبل**، و**حزن وجمال**، و**سرب الطيور البيضاء**، و**الجميلات النائمات**، وغيرها.

وربَّما كان من الأسباب التي عجّلت بانتحار كاواباتا ـ هذا الانتحار الذي مايزال لغزاً حتّى الآن ـ أنَّ أبرز من تبنَّاهم من أدباء اليابان وشجّعهم ودفعهم إلى القمَّة قد سبقه إلى الانتحار، ونعني به يوكيو ميشيما.

ويشكّل انتحار ميشيما في ٢٥ نوفمبر ١٩٧٠ الحلقةَ الأكثرَ غرابةً في سلسلة عمليّات الانتحار التي أقدم عليها عددٌ من أبرز كتّاب اليابان. ففي يوم «الانتحار» توجّه ميشيما مع أربعةٍ من رجال جمعيّة «الترس» التي يتولّى ميشيما رئاستها، واقتحموا غرفةَ قائد إحدى المناطق العسكريَّة في مقرّ القيادة بضواحي طوكيو. وتحت تهديد السلاح طلبوا حشد الجنود ليلقي ميشيما فيهم كلمةً حثّهم خلالها على إسقاط دستور ١٩٤٧ وإعادة السُّلطة المطلقة إلى الإمبراطور؛

لكنّه لم يجابَه إلّا بالصّفير والسخرية، فضلاً عن أنّ أزيز طائرات الهليوكوبتر، التي أقلعت عمداً لتحقيق هذا الهدف، أغرق صوتَه بالضجيج. فغادر الشُرفة التي كان يلقي منها كلمته، عائداً إلى غرفة القائد، حيث انتحر بالطّريقة اليابانيَّة التقليديَّة المعروفة باسم «السيبوكو».

وميشيما - الذي ترك لنا أعمالاً كاملة تقع في ٣٦ مجلّداً، تشمل مائة عمل، أبرزها رباعيَّته **بحر الخصب** ورواياته **اعترافات قناع**، **وعطش للحبّ**، **ويعد المأدبة**، **وهدير البحر**، **والبحّار الذي لفظه البحر**، فضلاً عن أعماله المسرحيَّة العديدة، وكذلك كتاباته الشعريَّة، التي استهلَّ بها حياته الأدبيَّة - لا يشكِّل انتحارُه حدثاً عابراً، بالنسبة للكثيرين؛ بل وصل الأمر بالصحافي تريسي دالبي، الذي ألَّف كتاباً بعنوان **ميشيما مازال حيّاً**، إلى أنّ انتحار ميشيما يمثّل انتفاضةً لروح اليابان الحقَّة. وإلى مثل ذلك ذهب هنري سكوت ستوكس في كتابه **حياة ميشيما وموته**.

والآن، هل يمكن القول بأنّ الجيل الجديد من الأدباء اليابانيِّين قد يستكملون حلقات هذا المسلسل الدمويّ؟

يكاد النقّاد يجمعون على الإجابة على هذا السؤال بالنفي، وحجّتهم الرئيسيَّة في الذهاب إلى ذلك قوامها أنّ الجيلَ الجديدَ من كتّاب اليابان يعكس تجربة حياتيّة وإبداعيّة مختلفة تماماً.

ويضربُ هؤلاء النّقادُ مثالاً محدّداً هو الكاتب هاروكي موراكامي مؤلِّف روايات **مطاردة خروف وحشيّ**، **وأرقص، أرقص، أرقص**، **والغابة الأرجنتينيَّة**، **وأرض الأعاجيب القاسية ونهاية العالم**. وموراكامي عمل مديراً لنادٍ لموسيقى الجاز سنواتٍ عدّة، قبل أن يتفرّغ للكتابة، وهو يرفض بشدّة أن يجعل الشهرة الأدبيَّة تدمّر حياته الخاصَّة.

«هزّني يسّاقط التمر»

سهام الشعشاع

وتمطر السحابة النجومْ
ويزهر الربيع بالأقمارْ
وتمطر الغيوم
فتملأ المدينة الأنهار
وتصفّر البواخر التي مضت
إلى البعيد
تغوص في حقائبي
وتسرق السفر
تغوص في ضفيرتي
وتسرق القمر
أسير نحو شرفتي
وأسأل البحار عن حكايتي
فلا تجيب
شيخ البحار نائمٌ
شواطئ البحار لا تجيبْ
مرافئ البحار لا تجيبْ
مراكب البحار لا تجيبْ
مشيت حيث الملعب القديم
الرَّمل كان ساخناً
الموج كان صاخباً
الصَّخر كان مرهقاً
حملت رأسي واحتضنت الرّيح
حمَّلت عبء الرَّأس للصّخور
والرّيح تعبث في دمي
وتعبُّ ملح الروح
الرّيح تعبث بالبقايا من خطاك
وتَشيّع الأسرار
وتبوح بالذكرى
فأمدّ شعري في المدى
جسراً إليك
والقلبُ يبحر في الرمال البيض
يبحث عن يديك وعن نداها
القلب يبحث عن بحارك عن
زوارقك الملوّنة الجميلة عن بهاها
القلبُ يبحث عن نبيٍّ كان أنت
وكان يحضرني إلّها
أيخيفك الوجه المكسّر فوق موج البحر؟
أيخيفك الاسم الشظايا؟
البحر ينسجني شراعاً
ويوزّع الأصداف عند منارتي
البحر يعشقني بملء عروقه
تطفو المراكب في مياهي
تطفو المراكب فوق ظهري
ما أنت؟؟ . . .
ها نبضي يدقّ الباب مجنوناً لتفتح
طيِّرْ يمامك في سمائي
وانزع أصابعك الطليقة من دمائي
إنّي أبعثر في الرّمال البيض رأسي
أغفو قليلاً ـ ثمّ أصحو ـ ثمّ أمشي ـ ثمّ أبحث عن يديك
فهُزّني يسّاقطِ التمر
يسّاقطِ التمرُ/ يسّاقطِ التمـرُ
الأرض تبدأ من عروقي
ومن حدود الأرض تبدأ أنت
البحر أصغر من عيوني
فارجع لتبحر فيهما
البحر يعشق مرَّةً
وأنا أحبّك مرّتين
وأمرّ بين ضلوعك الخرساء شيئاً من نبيذ
فاشربْ عساك تمرّ في جرحي ضياء
وتغيبُ في قلبي غمامهْ
الرَّملُ أشبه ما يكون بقصّة
حملت شموخاً واستراحت في المراكب.
البحرُ يخلعُ ثوبه بيديك
ويغيب عنك مسافةً
ويعود منتصراً عليك
البحر يأخذ كلّ ماءٍ من بحاري
والموج يأخذ كلّ عنفٍ من صهيلي
ما أنت؟؟ . . .
ماذا سيأخذ منك هذا البحر؟

«الأبـوّة» أو «تـشـريـع الـقـتـل» في ظـاهـرة التعـامل مع تجـربـة أبي القاسم الشابّي الشعريّة

مصطفى الكيلاني

١ - في السؤال الشعريّ

يُمكنُ إثارَةُ العديد من القضايا في مثل هذا المقام الذي يَصِل الخطاب الشعريّ بالخطاب النقديّ بعيداً عن غرورِ بعض الأكاديميّين ونرجسيّةِ عدد من الشعراء الّذين يرفضون النقدَ - أيّ نقد - ويجزمون بهامشيّتِه المُطْلَقَة وتَسَلّطِهِ وتجَنّيه على النصوص وتغييبه لأنباض الحياة فيها وحُكْمِهِ عليها بالانحباس داخل خانات مُغْلَقَة من التصنيف.

لماذا الرجوع إلى تجربَة الشابّي ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين؟ هل القصيدة نَمَطٌ شعريّ مُتكرّر في حركة الشعر التّونسيّ المُعاصِر؟ هل الشعر التّونسيّ منذ الثلاثينات إلى اليوم مُواصَلَةٌ لعصْر الشابّي وامتداد لِـ أغاني الحياة، أم هو التواصل مع ذلك «العصر» وهو القطع معه اللّحظة ذاتها ضِمْنَ أفق لانهائيّ من التجاوز؟ كيف تختزن الضمائر المُتَكَلِّمة داخل النّصوص الشعريّة وُجهاتِ نَظَرٍ تُحيل بِتَعَدُّدِها على الوجدان والذاكرة والتَخَيُّلِ الجَمْعِيّة في فترات التأزّم والانفراج الاجتماعيَّيْنْ؟ كيف تَتَواصَلُ مُختلِف التجارب الشعريّة لِتَجْسِيم التداخل بين نزعَتي التقليد والتحديث؟ ما موقع حركة الشعر التّونسيّ في ساحة الإبداع الشعريّ العربيّة؟ هل هو موقِع الهامش في ارتباطه بالمركز أم هو الاتّباع والاختلاف مَعاً؟ كيف الخروج من وَقْع التَرَدُّد - الّذي ساد عقوداً - بين المحاكاة التراثيّة وبين الفرار إلى كونيّة شريدة خارج مدار الموقع الّذي تَنْتَمي إليه في دلالته الاجتماعيّة والتّاريخيّة والحضاريّة، وفي اقترانه بِوَعْي اللّحْظة في راهنيّتها وانغراسها داخل المكان بأشيائه وتفاصيله وظلال مجازاته؟

يستلزم الخوض في مثل هذه القضايا التنقُّلَ دَاخل النصوص الشعريّة وبينها وتوسيعَ فضاءِ البحث. وذلك ما يفترض مَقاماً غَيْرَ هذا المَقام.

ونعود إلى البدء أو ما يمكن اعتباره الحَدَث الشعريّ الفاعل، ونعني بذلك التجربة الشّابّيّة الّتي تُعَدّ تَدْشيناً لمرحلَة جديدة في تاريخ الأدب التّونسيّ المُعاصِر.

ولكنْ، ما هي الأسس المعرفيّة الّتي بها يُعَرَّف السؤال الشعريّ؟ هو لَحْظة فرديّة تتجسّد لُغَةً، حِواراً، تَعَدُّداً ضِمْنَ تركيب القصيدة، وهو زَمَن مخصوص يُعَبِّر بِأصالَةٍ وعُنْفٍ عن الضمير الجمعيّ وينفذ إلى أبعد المواطن في وعي الكينونة. وما نسيج اللّغة الشعريّة إلّا حَيّز يتقاطع فيه الحال والحدث، بَلْ تستقطب الحالُ الحَدَث في جُلّ المَواضع؛ وتُحتّم التراكيبُ الاستعاريّة الّتي يكتظ بها بِناء القصيدة خروجَ الأبنية النحويّة من حيّزَ الإسناد المُعْتاد إلى ضروب شتّى من الإسناد المُفاجئ الّذي ينسف «منطق» التوازن بين الدالّ والمدلول ويُشرّع «منْطقاً» خاصّاً يتحوّل باستمرار داخل القصيدة الواحدة وبين قصيدة وأخرى؛ «مَنْطق» لا يأْتَمِر بِوُجهَة ولا يَدين بِفِكْر جاهز، يُقارب حركة الوجود ويتمثّل بشفراته الخاصّة فضاءَ الكون اللّانهائيّ بِمَجَرّاته وأنْظِمته الشمسيّة وفصولِ الحياة والموت المُتعاقِبَةِ فيه وأعاصيره وبراكينه وإيقاعاتِه المسموعةِ والباطنة وهدير العدم الدّائم فيه ويختزن مراحلَ التّاريخ وتَوالُدَ الحضارات وسقوطَ الدول ومآسي الحروب وحرائقَ المدن وعويلَ الثكالى ونشيجَ الأطفال واندثارَ الأسفار.

ذلك هو السؤال الشعريّ في انغراسه داخل وعي اللّحظة الراهنة وفي انفتاحه على الكون في أدقّ أشيائه وأبعد آفاقه، «عِلْمٌ» قائم بذاته - إذا جاز القول - لُغَةٌ قادرة على أن تستقطب في بريق لحظة وجيزة كلَّ اللّغات والمعارف، لُغَةُ الحدس المتواصل مع الأشياء في عرائها البدئيّ.

إلّا أنّ السؤال الشعريّ مُهَدَّدٌ شأن الحدْس الفاعل بتكرار اللّحظة، بالاغتيال لأنّه رهين سلطةِ المنطق المُعْتاد. فهو الابن المتمرّد على والده، وهو المسكون بأخطار الارتداد إلى لحظة الصفر في الولادة؛ كأنْ يستعيدَ تأثير السطح الدّلاليّ المُخادِع ويلوذ بسحر «التراث» المجرّد من تاريخيّته، أَوْ كَأَنْ تحتلّ فيه مراكزُ النموّ وتُمْسي مجالاً للصراع الحادِّ بين جديد الفعل وَرَتابة التكرار.

كيف تحوّل الشابيّ من «مقموع» في حياته إلى «قامع» بعد وفاته؟

٢ ـ الشابّي من التجربة المُحاصَرَة إلى «الأُبوّة القاتلة»

لئن تباعدت المسافة التّاريخيّة بين حياة الشابيّ وبين العقود اللاّحقة بالثلاثينات، فإنّ سلطة القديم فكراً وسياسة هي حاملة لواء القمع؛ مارسته شعراً؛ وقد نـظّرت للاتّباع لُغَةً وأسلوباً وَتَمَثُّلاً للمجتمع والوجود، ولم يسمح بالتغيير إلاّ في مواطن أسلوبيّة وفكريّة مُحدَّدَة. فهي التي حاربَت الشابيّ في حياتِه[1] وحاصرت مشروعه التحديثيّ ودفعته أحياناً كثيرة إلى اليأس والشعور الحادّ بِغُرْبة الانتماء إلى شعب مفقود الإرادة في لَيْل تاريخ حالك[2]، فَلاذَ بحريّته الفرديّة يُمارسها شعراً ويسرّح بها الخيال بَحْثاً في الحبّ والحكمة والموت والوجود عن معنى ذاتيّ يخترق به عالم المحظور والتكرار والهلاك البطيء؛ وهي الّتي حاربته بعد مماته بأنْ حوّلته من مجال التنكير الّذي يُراد به قتل البذور في بدايات تَكَوُّنها إلى ضَربٍ آخر من التنكير يخرج بالظاهرة من سياقها التّاريخيّ ويفسخ جُلّ ملامحها الواقعيّة كي تُمسي رمزاً يتجاوز حدود رمزيّته المعتادة، وإذا الشابيّ «أسطورة» ناشئة لا تقطع كُلّيّاً في بنائها الخاصّ مع الظاهرة التّاريخيّة إن خالفتها وظيفيّاً وتخطّت حرفيّتها المُباشرة.

الشاعر المقموع في حياته يتحول بعد وفاته إلى أب روحي لكل الشعراء التونسيين اللاحقين!

وبين الشابيّ وَقُرّاء الشابيّ يتّضح تَوَرُّط بَعْض نُقّاد الأدب والسّاسة مَعاً في تحويل الظاهرة الأدبيّة إلى خطاب إيديولوجيّ يتّخذ له الأدبيّة مَطيّةً وقِناعاً ويتوغّل في المواطن الأخرى حيث يفقد الرمز إنْسانيّته ويُمسي أداةً للإيصال المعرفيّ في مَدَار سُلطة لا تفصل الإيديولوجيّ في مدلوله الواسع عن الأدبيّ والثقافيّ عامّة. ونتّفق جميعاً على أنّ الشابيّ الّذي خبر تهديد السلطة في مَدْلُولها الواسع ـ أي سلطة القيم الاجتماعيّة والأخلاقيّة والأدبيّة والإيديولوجيّة السائدة ـ لأيّ جديد مُحْدَث بالقتْل، وحاربها وهو القريبُ منها البعيدُ عنها في الآن نفسه، لم يسلَمْ من مُخَطّطات الحصار وظلّ طوال حياته مدفوعاً إلى الهامش، محكوماً عليه بسجن ذاته الانفراديّ حيث القلقُ والشعورُ المأساويّ الحادّ بالخوف من الآتي[1] وغربة الانتماء إلى الوطن والبحثُ الدّائم عن وطنٍ هو تونس الشاعر، منبع الحياة، حيث لا تشريع يقتل البذور ولا نميمة ولا غَدْر ولا خداع ولا خيانة. ولا نبالغ إنْ ذهبنا إلى أنّ الشابيّ لم يسلمْ من مُخَطّطات القتل الدّائم وهو الميّت جَسَداً؛ إذْ تَعَرّض بعد الوفاة، وطوال عُقُود، إلى توظيفات شتّى في ما يُشبه الاتّفاق الضمنيّ بيْن بعض الدّارسين والسّاسة المسؤولين عن الحقل الإعلاميّ أو التثقيفيّ في واجهته الإعلاميّة، من جهة، وكثير من المهتمّين بالظاهرة الشابيّة داخل السّاحة الأدبيّة التّونسيّة[2] من جهة أخرى. فالشابيّ، بعد الوفاة، هو شاعر تونس الأوّل، وهو شاعر المقاومة في مطلع الخمسينات وهو صوت الوطنيّة المُجَلْجل في مطلع السّتّينات، وهو دليل «التّوْنسَة»[3] ومناصر «الدّولة الوطنيّة»[4] طوال السّتينات والسبعينات، وهو التضحية والوفاء لتونس في غضون العَقْد المُنْصَرِم وبدايات هذا العَقْد، وهو حاضر في أيّ حَدَث سياسيّ أو اجتماعيّ خلال الثمانينات. وبذلك تحتجب أسئلة التغيير في تجربته الشعريّة وَرَاء ضخامة الرمز الّذي يتجاوز حدوده النَصّيّة والبشريّة إلى نموذج أسطوريّ يتكرّر في أنظمة قِرائيّة تتماثلُ ـ وإن اختلفت مناهجها ومواضيعها ـ في التسليم بالقيمة المُطْلَقة. وإذَا الشابيّ المقموع في حياته، المكافح ضدّ «أبوّة الإحيائيّين» التقليديّين في الأدب، والسلفيّين عامّة، يتحوّل بعد الوفاة إلى «أب» روحيّ لِكلّ الشعراء التّونسيّين اللاّحقين دون استثناء.

٣ ـ الشعر التّونسيّ بعد التجربة الشابّية: بين الاندفاع التحديثيّ والارتداد

لَيْس غريباً أن تتوقّف التجربة الشابّيّة بِوفَاة صاحبها؛ ذلك أنّها يتيمةٌ مُتَفَرِّدَة لُغَةً ورؤيا شأن كلّ التجارب الإبداعيّة الرافضة للقديم المهترئ، القادِمة بأسئلتها، وليدةِ اللّحظات الّتي أنشأتها في مسار تطوّر تاريخيّ عامّ يفترض سوابق وَلَوَاحِق. إلاّ أنّ اللاّفت للانتباه حدَّ الاستغراب في دراسة حركة الشعر التّونسيّ المعاصر ذلك الارتداد الّذي عقب مباشرة اندفاعَ الشابيّ التحديثيّ، في حين

---

(١) «إنّي طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة، ولا يفقهون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي تتدفّق بها موسيقى الوجود في أناشيده. الآن أيقَنْتُ أنّي بلبل سماويّ قذفت به يد الألوهيّة في حجيم الحياة، فهو يبكي وينتحب بينَ أنصابٍ جامدة لا تُدْرك أشواق روحه، ولا تسمع أناتِ قلبه الغريب. وتلك هي مأساة قلبي الدامية...» (**مذكّرات الشابّي**، الدّار التّونسيّة للنشر، النشرة الرابعة)، ص ٣٢.

(٢) أنظرْ «النبيّ المجهول»، و«إرادة الحياة»، و«إلى الشعب»... ، من ديوان **أغاني الحياة**.

(١) أنظر «الكآبة المجهولة» من ديوان **أغاني الحياة**.

(٢) تكثّف الاهتمام بالشابيّ في أعوام كـ ١٩٣٤ و١٩٥٢ و١٩٦٦ و١٩٧٥ و١٩٨٢ و١٩٨٧ ... ، وتضاءل في أعوام أخرى.

(٣) أنظر مفهوم «التّونَسة» في كتاب **الدولة والمسألة الثقافية في تونس** للدكتور المنصف ونّاس، (سلسلة «المسألة الثقافيّة في المغرب العربيّ»، الكتاب الأوّل، طـ١، ١٩٨٨)، ص ٦٤ و ٨٠.

(٤) «الدولة الوطنيّة» و«إيديولوجيا الدولة الوطنيّة»، من المصطلحات الواردة في المرجع السّابق.

تَواصَل الاندفاع خارج خارطة الكتابة الشعريّة التّونسيّة: فَتواتَرتْ موجات التحديث في المشرق العربيّ إثْرَ الحَدَث الجُبرانيّ والتجارب الشعريّة القريبةِ منه؛ وإذَا السؤال الّذي تَدفَّق في قصائد الشابيّ مشروعاً ضَخْماً لتأسيس كتابة مُحْدَثة فاعلة يغيب في وُثُوقات الاتّباع لما يظهر في حركة الشعر العربيّ المشرقيّة، ولا تنجو بعض الأسماء الّتي حرصت على التفرّد من تأثيرات الشعراء العرب البارزين في المشرق العربيّ؛ وإذَا لِنزار قبّاني وبدر شاكر السيّاب تأثير عميق في الكثير من شعراء الخمسينات والستِّينات التّونسيّين، ولعبد الوهاب البيّاتي نفوذ عَلَى عَدَدٍ من شعراءِ نهايات الستِّينات والسبعينات في حين يستقطب أدونيس ـ بالخصوص ـ ومحمود درويش ومُظفَّر النوّاب جيلَ شعراء الثمانينات. ولا ينجو من طَوْق التأثّر والتردّد بين الاتّباع والتجاوز برؤيا حَداثيّة ترفض النماذج المُتكرّرة وتسعى إلى المُغامرة، إلّا القليلُ، كفضيلة الشابيّ وصالح القرمادي ومحمد الخالدي وخالد النجّار والمنصف الوهابي والمنصف المزغنيّ وشوقي عبيد والصغير أولاد أحمد ومحمد العويني وباسط بن حسن في بَعْض قصائدهم، وهم شعراء يطرحون بُعْنفِ ذواتهم وَبلغاتهم المُخْتَلِفة سؤالَ التحديث ويُخطِّطون لِكتابة شعريّة مُسْتَقْبَليّة.

ولا نَنْفي بهذَا القول تأَثُّر الشابيّ بجُبران، إذْ لا يُلام أيّ شاعر على تأَثّره بالآخرين في التراث الشعريّ قديماً أو حَديثاً، ولا وُجُودَ لِتجربةٍ شعريّة وَلِيدَةِ ذاتِها مُطْلَقاً.

ولكنَّ الشابيّ ـ خلافاً لكثير من الشعراء التّونسيّين اللّاحقين ـ دمج بعفويّة خلّاقة مراجع تَأَثُّره في سياقات مُحْدَثة، وإذَا هي ـ في أغلب الأحيان ـ عناصر جديدة فقدت حَرْفيّاتها الأولى وانصهرت في كيانٍ شعريّ مُتفرّد. ولا نذهب في الجزم إلى حدّ القول: إنّ مجمل قصائد الشاعر تُعَدّ إضافاتٍ في تاريخ الشعر العربيّ المُعاصِر، بل تنحصر الكتابة القادمة في عَدَدٍ محدود من القصائد.[1] ولكن القراءات المدفوعة برغبة التقديس وبالهَمّ الدّعائيّ والأدْلَجة أَفْقَدَت التجربة الشابيّة خصوصيّتها وجرّدتها في «نصِّيَّة» عامّة لا تقارن بين قصيدة وأخرى ولا تنفذ إلى عناصر بناء القصيدة الواحدة لتبعث في نَبْضها الخاصّ. فكان تقديس الشابيّ علامة «الأبوّة» العاجزة عن فَهْم حاضر الخارطة الشعريّة التّونسيّة ومستقبلها، «الأبوّة» المُهْلِكة لأيّ جديد صاعد.

إنّ على نقد الشعر التّونسيّ المعاصر، بِنَاءً على ما سلف، أن يبدأ بِقَتْل «أُبُوَّة» الشابيّ لا بِدافع الرفض لِقيمةِ تجربته الشعريّة في غضون الثلاثينات، بل بِقَصْد تحريره من محترفي الأدْلَجَة بمدلولها السياسيّ الدعائيّ أو في سياقها الأدبيّ الخاصّ. وعند ذلك نَنْطلق في قراءة التجارب الشعريّة اللّاحِقة من النصوص لا من الأسماء؛ فَيَبْرز شعراء من تحت الأنقاض، ويخفت آخرون بعد أن يتّضح نَقديّاً أنّ الأضواء الّتي بهَا استناروُا لَيْسَت إلّا أضواء خادعة، ويصمد شعراء واعدون خِلافاً لأولئك الّذين أنكرتهم السلطة السياسيّة والثقافيّة والأكاديميّة في العقود الماضية فهلكوا مثلما تهلك البذور وهي في بدايات تَكَوُّنها.

تونس



وأتذكر...
قالت لي: «اكتب قصّتي بكلماتك».
وقصّتي أنا من يكتب كلماتها أيتها العجوز ـ الفتاة؟
أيتها العجوز ـ الزمن!
أيّتها المرأة العظيمة التي قهرت الرجال والزمان!
من يكتب قصّتي أنا؟
بكلمات من؟

(١) نذكر «قلتُ للشعر» و«النبيّ المجهول» و«الأبد الصّغير» و«صلوات في هيكل الحُبّ» و«حديث المقبرة» و«في ظِلّ وادي الموت» و«الصباح الجديد» و«إرادة الحياة» و«نشيد الجبّار أو هكذا غنّى بروميثيوس» و«قلب الشاعر» و«فلسفة الثعبان المُقدّس»؛ وهي إحدى عشرة قصيدة من مجموع تِسْع ومائةِ قصيدة، من الديوان الصّادر عن الدّار التّونسيّة للنشر، ١٩٧٠.

قصّة قصيرة

راوند

محمد المنسي قنديل

وصل الطلبة مبكّرين فامتلأ صمت الصباح بحياةٍ مفاجئة. تبدَّدت أنفاس النعاس وذاب الضباب الذي كان نائماً على قطع القطن الملوَّثة في حديقة المستشفى. نهض المرضى بغتةً وقد فوجئوا بأنَّ الصباح قد جاء وهم مازالوا على قيد الحياة. المستشفى كلُّه تسوده حالة الترقّب التي تسبق الامتحانات. ازدادت رائحة «السافلون» الذي يغسلون به الأرضيّات حتّى بدت نظيفةً ومليئةً بالتجاعيد.

عَبَرَ الطلبة ـ الصبيان والبنات ـ طرقة القسم في سرعة. كانت معاطفهم بيضاء قصيرة وأوراقهم كثيرة ووجوههم بريئة مشرئبَّة وعيونهم لامعة. اتَّجهوا إلى حالة رقم «٢٠» الراقدة على آخر الأسرَّة. كانت تلك آخر حالة سوف تتمّ مراجعتها قبل الامتحانات. ساروا عبر الأجساد الهزيلة، تتابعهم عيون المرضى. حيوانات تجارب أنهكتها الاختبارات غير المجدية ومضاعفات المرض التي لا ترحم. قلوبٌ تنبض في وهنٍ دون أن تقدر على دفع ما تراكم فيها من دماء. أكبادٌ شقَّقتها الألياف كأنَّها أرضٌ عطشى. صدورٌ محتقنة تحاصرها وترقد عليها أغلفة من المياه فتعوق تردّد أنفاس الحياة فيها. والطلبة يواصلون عبور إشارات الموت الذي تبدّدت رهبته وبقيت شواهده.

و«جمعة» الحالة «٢٠» يرقب قدومهم نحوه. حين اقتربوا أسرع بإغلاق عينيه، أثرِ الحياة الوحيد الذي كان ظاهراً في وجهه. تشبَّث بالغطاء وظلّ ساكناً. كان يدرك أنّ جسده كلّه سيغدو بعد لحظات فريسة لأصابعهم، وأنّ عليه أن يجزّ على أسنانه ويتحمّل كلّ اللمسات الخاطئة التي تسبِّب له المزيد من الألم.

وقفت «ثريّا» رئيسة الممرِّضات على باب القسم. رفعت يدها كي تمنع دخول عربة «الترولّي» التي كانت تحمل وجبات الإفطار. قالت في حدّة:

ـ اليوم موعد مرور الدكتور «عرفة»، وسوف يثور إذا وجد بقايا الطعام بجوار أيّ سرير. لن يُصرف الطعام إلاّ بعد انتهاء المرور والمراجعة وكلّ شيء.

قالت مسؤولة التغذية:

ـ ولكنَّهم سوف يموتون من الجوع.

قالت ثريّا: إنَّهم موتى على أيّ حال.

شهق نائب القسم الدكتور «عبد الغفّار» من الدهشة وهو يتطلّع من النافذة. فوجئ بأنَّ السيَّارة المرسيدس البيضاء الفاخرة واقفة في مكانها. كيف وصل الدكتور «عرفة» إلى المستشفى دون أن يراه؟ ولماذا جاء مبكّراً على هذا النحو؟ أسرع خارجاً من الباب، عابراً الطرقة متقافزاً فوق السلّم لعلّه يكون أوّل من يستقبله ويلقي عليه تحيَّة الصباح ويحمل عنه الحقيبة. ولكنَّه لم يجده.. لا على السلّم.. ولا في البهو الخارجيّ.. ولا حتى عند الباب. وكان بقيَّة أعضاء القسم الأعلى منه مقاماً وسنّاً واقفين هم أيضاً في الانتظار. وكان واضحاً أنَّ الدكتور «عرفة» لم يظهر بعد.

واصل «جمعة» تظاهره بالنوم. لم يأبه لكلماتهم وضحكاتهم وهم يحاولون إيقاظه. كان متشبِّثاً وملتفّاً بالغطاء. نظر مصطفى إلى «هادية» التي تقف بجانبه وهي تحتضن أوراقها. ابتسمت له مشجِّعة فقرأ اسم الرجل على البطاقة المعلَّقة بالسرير. ثمَّ اقترب من المريض وهزَّه برفق:

ـ عمّ «جمعة».. هذا ميعاد «الراوند».. المرور..

ولكن «جمعة» كان مصرّاً على أن لا يحسّ بالهزَّة أيضاً. زادَ من انزلاقه تحت الغطاء حتّى أوشك أن يختفي. نظر «مصطفى» إلى «هادية» ثمَّ عاد يهزّ «جمعة» بقوّةٍ أكثر وصوتٍ أعلى. وأخيراً فتح «جمعة» عينيه المتعبتين وهو يقول متوسِّلاً:

ـ اتركوني في حالي. لم أنم طوال اللّيل وكانت روحي على وشك الخروج..

قال «مصطفى» في صوتٍ حاول أن يجعله مرحاً:

ـ الحمد لله أنّك لم تمت. كنت ستتسبَّب لنا مشكلة كبيرة في المراجعة.

وزمّ «جمعة» شفتيه غاضباً. ضحك البعض ولكن «هادية» رمقت «مصطفى» في عتابٍ، فنظر إلى «جمعة» متلطِّفاً وحاول أن يزيح الغطاء من عليه:

ـ هيَّا يا عمّ «جمعة»، سيأتي الأستاذ حالاً ويجب أن نحضرِ حالتك أوّلاً. أسئلة بسيطة وفحوص قليلة.

وردّ «جمعة» الغطاء حتّى رقبته ثمّ أفصح أخيراً عن نواياه:

- لن أكشف عن قطعة واحدةٍ من لحمي قبل أن يدفع كلّ واحدٍ منكم جنيهاً كاملاً.

.. وقف الدكتور «عبد الغفّار» متردِّداً أمام باب الغرفة الذي يحمل لوحة «رئيس القسم». كان هناك ضوء ينبعث من تحت الباب. فهل الدكتور «عرفة» في الداخل؟.. كيف جاء ودخل دون أن يشعر به أحد؟ كيف أفلت من أنظار الأساتذة المساعدين والمدرِّسين والمعيدين والنوّاب الصغار؟ كيف ظلّ الصمت سائداً إلى الآن دون أن يرتفع صوته الهادر منتقداً كل شيء؟ طرق النائب الباب فلم يجب أحد. من المستحيل طبعاً أن يكون الدكتور «عرفة» قد نسي الضوء مشتعلاً منذ الأمس. إنّه لا يرتكب مثل هذه الأخطاء. عاود الطّرق ثمّ وضع يده على مقبض الباب. كان مفتوحاً. خطا إلى الداخل. شاهد الدكتور «عرفة» واقفاً في أقصى الغرفة بطوله الفارع، يتأمّل اللوحة المضيئة وقد وُضعتْ فوقها عدّة صور للأشعّة. مقاطع للصدر من كلّ الزوايا. والدكتور الكبير يتأمّلها مستغرقاً حتّى إنّه لم يسمع صوت الباب ولم يشعر بدخول النائب.. صامتاً.. جامداً.. كأنّه يحاول أن يستنطق الصور بظلالها السوداء، معتمة مثل الطيور جاثمة على ضوء خافت. والدكتور يحدِّق فيها كأنّها قد امتلكت مصير روحه بين مخالبها.. توقّف «عبد الغفّار» مذهولاً، خائفاً من التراجع، من أن يقوم بأيّ حركة تخدش ذلك الصمت الرهيب الذي يخيِّم على كلّ شيء. ثمّ التفت إليه الأستاذ ببطء. ارتجف النائب وهو يتوقّع ثورته العارمة. ولكنّ الأستاذ بدا كمن اكتشف عارياً. ظلّ يحدِّق فيه فاغر الفمّ ثمّ جلس مهدوداً فوق أحد المقاعد. تحرّك النائب مستعدّاً للتراجع وتمتم معتذراً:

- آسف يا سيدي. حسبت الغرفة خالية.

قال الأستاذ بصوت خافت ولكنّه باتر:

- أنت أعمى ولا شكّ.

ثمّ تذكّر أنّ صور الأشعة مازالت معلّقة فوق اللوحة المضيئة. نهض وانتزعها من مكانها بسرعة. انتهز النائب الفرصة وواصل تراجعه. ولكن صوت الأستاذ أوقفه:

- لم أطلب منك الانصراف. لقد رأيتني في لحظة غير مناسبة وسوف تتمنّى أنّك لم ترني.. ما اسمك؟

كان «عبد الغفّار» واثقاً من أنّه يعرف اسمه جيّداً، ولكن خيِّل إليه أنّه ينطقه للمرّة الأولى. وربّما الأخيرة. أشار إليه الأستاذ في إهمال:

- اذهب.. حاول ألّا تدعني أرى وجهك أثناء المرور.

تراجع «عبد الغفّار» بسرعة وأغلق الباب خلفه واستند إليه من الخارج محاولاً أن يلتقط أنفاسه. جرى مسرعاً إلى باب القسم. لم يبالِ بالنظرة المندهشة التي بدت على وجه «ثريّا». خلع معطفه وألقاه على الأرض. هتفت «ثريّا»:

- «الراوند» لم يبدأ بعد. ماذا حدث؟..

لم يردّ عليها. أسرع عبر باب القسم والطرقة وهبط مع الدرج حتّى باب المستشفى الخارجيّ.

لم تعد هناك جدوى من المساومة مع «جمعة». هدّدوه بأن يشكوه للنائب ولرئيسه الممرِّضات ولكنّه كان يفهم أصول اللعبة جيِّداً فازداد إصراره. جذب الغطاء وأدار وجهه للناحية الأخرى كأنّه لا يحسّ بوجودهم. فتحت «هادية» حقيبة يدها ولكن «مصطفى» اعترض واتّهم «جمعة» بالاستغلال. كانت النقود التي ظهرت داخل حقيبة «هادية» تؤكِّد أنّها قادرة على أن تدفع للجميع لا لنفسها فقط. تقدّم طالبٌ آخر كان قد ترك قيادة المجموعة «لمصطفى» طويلاً. قال «لجمعة» ينهي المناقشة:

- كلّ واحد سوف يدفع لك نصف جنيه. فاهم. ولا ملّيم زيادة.

ولا بدّ أنّه كان حازماً لأنّ «جمعة» أومأ برأسه منصاعاً. بدأوا يخرجون النقود ويضعونها على صدره. تلفّت «جمعة» ليرى إن كانت الست «ثريّا» تراه أم لا. وظلّ «مصطفى» واضعاً يده في جيبه، يتحسّس القطع المعدنيّة. لم يكن متأكّداً إن كانت تفي بالمبلغ أم لا. أخرجت «هادية» جنيهاً كاملاً ووضعته دون أن تأبه بأخذ الباقي. نظرت إلى «مصطفى» كأنّها تنهي الموقف. أحسّ الجميع أنّها قد دفعت بدلاً منه وانتهى الأمر. ولكن «مصطفى» اندفع في حنق مُخرجاً كلّ ما في جيبه من قطع معدنيّة ونثرها على صدر «جمعة» فرنّت في صوتٍ واهنٍ ثمّ ابتعد عن «هادية» ووقف في آخر المجموعة. لمّ «جمعة» النقود ودسّها تحت الوسادة في سرعة. ثمّ ابتسم حتّى ظهرت أسنانه الصفراء المُفلّجة وقال في صوتٍ قويٍّ مرح:

- تحت أمركم يا دكاترة..

بدأوا يسألونه ويكتبون بسرعة. استغرقت المساومة وقتاً طويلاً يجب تعويضه. ولكن «جمعة» كان أفضل ممّا توقّعوا. كان مريضاً محترفاً يستحقّ الثمن الذي دُفع فيه، عارفاً بدقائق الحالة التي يعاني منها: تطوّرات المرض وأعراضه ومضاعفاته بل مختلف طرق العلاج كذلك. كان يحفظ كلّ المصطلحات اللاتينيّة، يقولها بطريقةٍ معوجّة ولكن مفهومة. انهمكت «هادية» في الكتابة. لم ترفع رأسها لترى إلى أين ذهب «مصطفى». كان منزوياً يوشك على أن ينفصل عن بقيّة المجموعة. لم يكن يريد أن يسمعوا وقع تردُّد أنفاسه المحتقنة.

كانت «ثريّا» موقنة أنّ الدكتور «عرفة» في غرفته. كانت تشمّ رائحته، ورائحة الأطبّاء، ورائحة «السافلون»، ولكنّها كانت تدرك أنّها كلّها تخفي خلفها رائحة وحيدة هي رائحة المرض. مهما تحمّمت ووضعت من عطور تظلّ عالقة بها، ملتصقة بجسدها. منذ زمن بعيد فقد جسدها رائحته الخاصّة: النضارة التي كانت تفوح من كلّ خليّةٍ من خلاياها عندما تخرّجت من مدرسة التمريض. كانت مثل ملكة النحل لا يكفّ أطباء الامتياز عن مطاردتها. حتّى الدكتور «عرفة» نفسه زنقها ذات يوم في «كشك» الباطنة ومدّ يده محاولاً أن يفكّ أزرار معطفها الأبيض. حتّى علقت بها الرائحة. وتراكمت داخلها. تخرّج الجميع وترقّوا. سافروا إلى بلاد الخليج وعادوا. وظلّت هي داخل أسوار هذا القسم. تراقب المرضى وهم يبدأون بالهذيان من الحمّى، ثمّ يتقيّأون من سوء التغذية، ثم ينتفضون إلى درجة الموت.

نهض المرضى من فوق الأسرّة يطالبون بالطعام المتأخر. تحرّك المدرّسون والمعيدون في قلق وبحثوا عن نائب القسم كي يجهزّ حالة المراجعة فلم يجدوه. أُصيب «جمعة» بالإنهاك فكفّ عن الكلام وتركهم يعبثون بجسده كما يحلو لهم. زعقت «ثريّا» في المرضى آمرةً إيّاهم أن يعودوا إلى أسرّتهم وإلّا كتبت لهم «خروج». وجمع الطلبة أوراقهم واستطاع «جمعة» أخيراً أن يغطّي بطنه المنتفخ.

فُتح باب الغرفة وخرج الدكتور «عرفة» جامد الملامح، شاحب الوجه، كأنّه خارجٌ من جوف قبر. حدّق فيهم دون أن يراهم. توقّف عند باب القسم حتّى انتظم الجميع خلفه بالترتيب الوظيفيّ: الأساتذة المساعدون فالمدرّسون ثمّ المدرّسون المساعدون ثمّ المعيدون. اعتدلت «ثريّا» ونصبت قامتها وبرز نهداها للأمام حتّى أوشكا أن يعترضا طريق الدكتور «عرفة» الذي مرّ بها دون أن يراها.

تقدّموا في صمتٍ مهيبٍ إلى داخل القسم. الأسرّة متجاورة والمرضى متراصّون فوقها. توابيت تنبض بقدرٍ ضئيلٍ من الحياة. توقّفوا عند السرير الأوّل وبحثوا في غيظٍ عن النائب. تكوّم الطلبة ثمّ تسلّلوا في صمت إلى المدرّج الصغير الملحق بالقسم كي يأخذوا أماكنهم حتّى ينتهي الأستاذ من «الراوند». جلس «مصطفى» في المقعد الأخير وأنزل عينيه حتّى لا يرى «هادية» التي جاءت ووقفت أمامه وعلى وجهها ابتسامة صغيرة وهي تقول:

ـ هل هناك مكان بجانبك..؟.

أفسح لها مكاناً بجواره وقد ازداد ارتباكه. كان ثوبها قصيراً بعض الشيء. وأتاح له هذا أن يرى ركبتيها الناصعتين وهي تجلس أقرب ما تكون إليه. ورغم ذلك أحسّ أنّهما متباعدان. كانا يجلسان معاً ساعات طويلة وهو لا ينِي يعدّ لها الكشاكيل والمذكّرات، ويكفيه في مقابل ذلك أن تتطلّع إليه مبتسمةً وأن تقول له «مرسيه» صغيرة وباترة. كان مصرّاً على أن يكون دائماً أوّل الدفعة. ولم يكن أمامه خيار آخر، ولا وقت ليقول لها كلمة خارج المقرّر.

هزّ الدكتور «عرفة» رأسه وهو يستمع إلى متابعة علاج الحالة. كانت النتيجة معروفة سلفاً: كلّها حالات جاءت بعد فوات الأوان، المضاعفات أوصلتها لدرجة اليأس، ولم يستبقها داخل المستشفى إلّا لضرورات الامتحان. كان الأستاذ غريباً هذا الصباح: لا يناقش، ولا يعترض، ولا يسفّه آراءهم كما تعوّد أن يفعل. يسير بشكلٍ آليّ من سريرٍ إلى آخر، يتأمّل أقنعة المرض فوق الأجساد المسجّاة بنظرات ساهمة. وكان الدور يقترب من «جمعة» الذي رقد متململاً فوق سريره. لم يكن عليه أن يبقى هنا. يجب أن تحضر النقّالة كي تأخذه إلى المدرّج الصغير ليستكمل الشرح هناك. ولكن مع غياب النائب لم يفطن أحدٌ إلى ذلك.. «جمعة» يعرف دوره جيّداً. قبل أن يصلوا إليه نهض واقفاً. ترنّح تحت ثقل بطنه الممتلئ. فوجئ الأستاذ بالمريض وهو ينتصب أمامه كأنّه قد بُعث من الموت. ارتجف الأستاذ عندما وجده يقترب منه، كأنّه يريد أن يسلبه شيئاً. رأى روحه الضعيفة الواهنة وهي ترفّ فيما بينهما. كانت حركة المريض الواهنة وجسده المتقوّس ووجهه الشاحب تقترب منه كأنّها تسدّ أمامه كلّ منافذ النجاة. تراجع ثمّ استند إلى حافّة السرير ثمّ تمالك نفسه كما يليق بأستاذ ونطق للمرّة الأولى منذ الصباح:

ـ كيف استيقظت هكذا.. كيف جرؤت على النهوض؟

قال جمعة متوسّلاً: أنا حالة المراجعة اليوم يا بيه.. ربّنا يخليك ليس لي ذنب.

أدرك الأستاذ أنّه مجرّد مريض من بين المرضى. أشار له في حزم أن يمضي مبتعداً. أوشك جمعة أن يتعثّر وهو في طريقه للمدرّج الصغير. حدّقت «ثريّا» في وجه الدكتور «عرفة».. ما هذه الرائحة التي تنبعث منه؟..

وصل جمعة إلى المدرّج الصغير ضعيفاً منكسراً. يسير على قدميه كأنّه يبحث عن مأوى. فقد السرير الذي كان مصدر قوّته. أصبح الآن أمامهم في حجمه الطبيعيّ. ليس لديه ما يتفاوض عليه. اكتشفوا مدى هزاله وقصر قامته وضخامة بطنه. ارتقى المنضدة المعدنيّة الموضوعة أمامهم، وتمدّد عليها. ثمّ جذب الملاءة الصفراء المليئة بالثقوب من أثر السجائر واستلقى محدّقًا في السقف كي لا يحسّ ببقيّة العيون المسلّطة عليه.

خطا الأستاذ داخلاً المدرّج فساد الصمت. اتّجه إلى مكانه خلف المنضدة التي كان «جمعة» يستلقي عليها. ثمّ دخل بقيّة

«الممرّضين». تناثروا في المدرّج حسب أهمّيتهم: الأساتذة المساعدون أكثر قرباً، يليهم المدرِّسون. وأمّا المعيدون فقد جلسوا في المقاعد الأخيرة بجوار «هادية» و«مصطفى». وعندما اكتمل الشكل أشارت «ثريّا» للتمرجيّة أن تدخل بفنجان القهوة وكوب الماء البارد إلى الأستاذ.

نظر الأستاذ إلى المريض المستلقي أمامه في إهمالٍ يشوبه الاحتقار. كان يحاول أن يتحرّر من هذه اللحظة الغامضة التي انتابته. وظلَّ «جمعة» متحجّر العينين لا يرى إلّا الطلاء المتساقط. كان من المتوقّع أن يبدأ الأستاذ بدايته الساخرة، فيسخر من الطلبة والمرضى والأساتذة والتعليم المتهالك. ولكنّه ظلّ مقطّب الوجه. حدّق في الطلبة كأنّه اكتشف وجودهم للمرّة الأولى. حاول أن يتكلّم، أن يطرد الطيور السوداء الجاثمة على صدره. هتف في صوتٍ مختنق:

ـ من الذي أعدّ هذه الحالة؟..

لهجة متجهّمة وباردة أخافت الجميع فلم يرفع أحدٌ يده. حدّق فيهم بنظراته الصارمة فازداد خوفهم. أدركوا أنّ من يوقعه الحظّ بين يديه سيكون سخريةَ الجميع لأنّ الأستاذ لن يرحمه من المناقشة. أخرج غليونه من جيب معطفه وأشعله ببطء ونفث عدّة دفعات من الدخان قبل أن يهتف غاضباً:

ـ ما هذا؟ ألم يتكرّم أحد منكم ويتفضّل بأخذ تاريخ هذه الحالة؟

أحسّوا بذنب مفاجئ وتلفّت بقيّة الممرضين للخلف يبحثون عمّن ينقذهم. توقّفت عينا الأستاذ عند «مصطفى». كان جالساً في المقعدِ الأخير رافعاً يده إلى أعلى. نظر إليه مدهوشاً وساخراً، كأنّه لم يكن يريد لأحد أن يمتلك الجرأة على رفع يده. هل كان هذا الطالب يحاول أن يتحدّى سلطته التي فرضها على الجميع؟. نفث غليونه وهو يهتف:

ـ أنت الشجاع الوحيد الموجود هنا. أنت الفأر الذي سيعلّق الجرس. اخفض يدك يا سيدي. سوف أختار أنا بنفسي.

أنزل «مصطفى» ذراعه ورمق «هادية» بنظرةٍ يائسة. ولا بدَّ أنّ هذه النظرة هي التي لفتت أنظار الأستاذ إليها. تأمّل وجهها الصغير المستدير وملامحها الدقيقة. كان فيها جمال من نوع خاصّ. شعرها مرفوعٌ إلى أعلى ومتجمّعٌ خلف رأسها كأنّها تريد أن تبرز كلَّ ملامح الوجه.. هذا الوجه الجميل تتعامل معه صاحبته بذكاء. ترفع بصرها وترمق الجميع بنظرات ساهمة فيها نوع من التعالي والكبرياء. رفع الدكتور «عرفة» يده وشرع أصبعه ووجهه نحوها وقال بلهجة باردة حياديّة:

ـ دعينا نرى ما عندك أيّتها السيِّدة الصغيرة؟..

فوجئت «هادية». نهضت ثمّ جلست ثمّ عاودت النهوض مرّةً أخرى. لم تكن مهيّأةً لأن يحدث لها هذا في أحد أيّام الدكتور «عرفة» وفي آخر أيّام المراجعة. نظرت إلى «مصطفى». كان جالساً مشلولاً، شاعراً بالذنب، كأنّه هو الذي قادها إلى هذا الفخّ. أنزل الأستاذ يده وبقي على انتظاره. لم تدرِ كيف تعترض أن تتنصّل. الأنظار كلّها مركّزة عليها. نهض المعيدون بالفعل كي يفسحوا لها في الخروج. وهكذا لم تجد بدّاً من أن تحمل أوراقها المكتوبة بالقلم الرصاص وتضمّها إلى صدرها كأنّها تصنع منها درعاً من ورق.

اندفعت هابطةً فوق الدرج. شعرت أنّ دقّات حذائها تدوي في فضاءات شاسعة. تابعتها العيون حتّى وقفت أمامهما: الأستاذ والمريض. كان عليها أن تواصل سيرها حتّى تقف على الجانب الأيسر من المريض بجانب الدكتور «عرفة».

توقّفت ثريّا بالقرب من باب المدرج الصغير. ما أشدَّ ما شاخ الدكتور عرفة، وما أظهرَ عجزَه إذْ وقفت هذه البنت بجانبه!. لم تكن متفجّرة بالأنوثة مثلما كانت «ثريّا» في عزّ نضارتها. ولكنّها متفجّرة بالشباب الغضّ. جمالٌ لا تمنحه سوى فتوّة القلب. تحسّست «ثريّا» تجاعيد وجهها.. كيف توالت الأيام وتبدّدت سريعاً هكذا.. كيف توالوا عليها وامتصّوا رحيق عمرها؟ أحسّت بشيءٍ يلمس ذراعها. سرت فيها قشعريرة. التفتت. كان ما يلمسها أصابع أشبه بالمخالب الصغيرة. مريض صغير شاحب يحمل كلَّ أمراض الكبار يقف أمامها. تسلّل من قسم الأطفال وجاء إليها وهتف متوسِّلاً:

ـ ربّنا يخليكي يا ستّي الحكيمة.. اصرفي لنا الفطار..

عيون المرضى كلّها معلّقة عليها. كان هو رسولهم إليها. يحمل الرائحة نفسها التي تربطهم جميعاً بها.. هل كان من الممكن أن يكون لها طفلٌ تعيسٌ مثل هذا الطفل؟ انحنت وحملته بين ذراعيها:

ـ يا عنيّا يا خويا.. يقطعني..

ابتعد الدكتور عرفة شأن أيّ رجل مهذّب كي يترك لـ «هادية» المجال لمواجهة المريض. ولكنّها كانت تحسّ أنّها دخلت مجاله. أحاطتها هالات دخان التبغ المنبعثة من غليونه. نظرت إلى أوراقها المكتوبة بالقلم بالرصاص وبدأت تقرأ تاريخ الحالة من الماضي إلى الحاضر. تستعرض رحلة الوهن والألم من بدايتها. «جمعة علي أبو حسين. ٥٥ عاماً. فلّاح. متزوّج وله أربعة أولاد.. الأعراض السابقة..» كان جمعة قد كفّ عن التحديق في السقف وركّز بصره عليها. لم ينس أنّها الوحيدة التي أعطته جنيهاً كاملاً. كان يفهم بعض المصطلحات التي تقولها ولكنّه لم يكن متأكّداً من أن جسده يستوعبها جميعاً. أحياناً عندما يدسّون أصابعهم تحت حافّة قفصه

الصدريّ ليتحسّسوا مقدار حجم الكبد، أو يدقّون على أضلاعه ويثنون جلد بطنه ويضغطون على ساقه المنتفخة، أحياناً كان يخيّل إليه أنَّ هذا ليس جسده وإنّما يخصّ جثّة أخرى غريبة عنه. وزمجر الأستاذ:

ـ بهذه الطريقة لن تسمعي شيئاً. هذا فحص وليس «طرقعة» أصابع.

بدأ يحاصرها بأسئلة سريعة. حاول أن يربكها وينتصر عليها وينتقص قليلاً من هذه الكبرياء.. ولكنّها ظلّت تقاوم حتّى جلس على المقعد وتركها تواصل بقيّة إجراءات الفحص. وجد نفسه غارقاً في تأمّلها، في سماع نبرات صوتها. كفّ عن التدخين وبدأت رائحتها هي تفرض وجودها عليه وتحيط به. ما أشدّ ما تقف منتصبة دون انحناء! صدرها منتصب، ومؤخّرتها الصغيرة منتصبة وحتّى السّمانتان من خلاف ساقيها منتصبتان. عصارة الحياة التي تفور من داخلها تمنحها شيئاً من سموّ الأشجار. تمارس سيطرتها على الجسد المسجّى أمامها. صوتها قويّ وحركاتها بسيطة وآسرة بلا تصنّع. فهل تستطيع أن تمنحه شيئاً من فوران حياتها؟..

قفز المرضى في خطوات فرحة وهم يتناولون صواني وجبة الإفطار. قشّروا البيض نصف الفاسد في جذل. دعا واحدهم الآخر إلى قِطع الجبنة «النستو». ونفضوا الأرغفة ليزيلوا ذرّات «الردّة» من عليها. نهض واحدٌ منهم وذهب إلى فراش «جمعة» وفتّش تحت الوسادة والمرتبة فلم يجد شيئاً. عاد إلى سريره خائباً لأنّه لم يجد كيس اللبن الخاصّ به. وظلّت ثريّا واقفة تشاهد فوضى الطعام السعيدة وقد أحسّت أنّها استطاعت أخيراً أن تنتقم من الدكتور «عرفة».

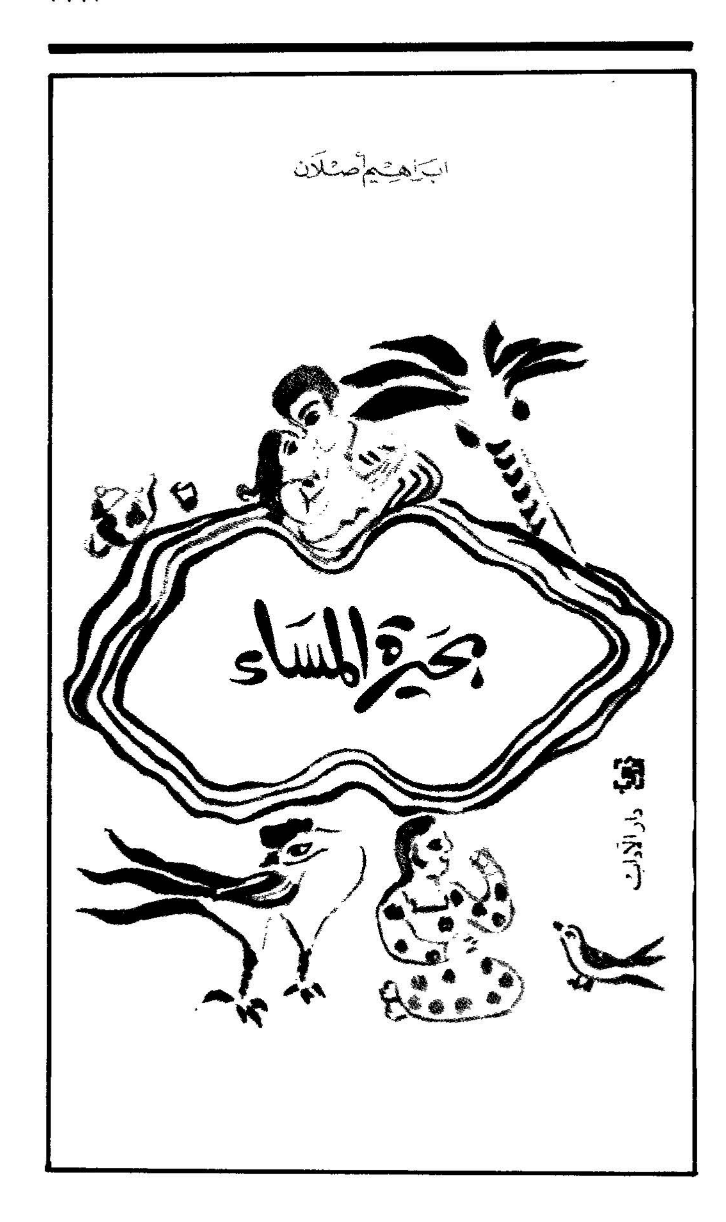
توقّفت «هادية». توقّف الكلام في حلقها. لم تدرِ أهو حقيقةٌ ما تراه أم أنّها تتخيّل. كانت هناك يدٌ قد لمست جسدها من الخلف. لمسة قصيرة ولكنّها مؤكّدة. نظرت إلى المريض الراقد مستكيناً. يداه ممدّدتان بجانبه. نظرت إليهم جميعاً. كانوا يراقبون حيرتها ولحظات ارتباكها. حاولت أن تعاود الكلام، ولكنّها أحسّت باليد مرّةً أخرى. التفتت في فزع. قابلت وجه الأستاذ، بارداً ومجعّداً ومصمّماً. تكسّرت الحروف على شفتيها وخرجت منها أصواتٌ غير مفهومة. نظرت إلى حيث يجلس «مصطفى». ما أبعَدَه! حاولت أن تتحرّك مبتعدةً ولكنّ الأصابع غاصت في لحمها أكثر. كانت المنضدة النائم عليها المريض تحجب ما يحدث عن أنظار الجميع.. جاءها صوت الأستاذ بارداً:

ـ.. اكملي..

هل تصرخ بصوتٍ عالٍ؟ نظرت إلى المريض، إليهم. واليد صعدت إلى أعلى قليلاً فأوشكت أن تتقيّأ. كان الأستاذ مغمض العينين. يبدو غائباً عن الوجود. متشبّثاً بآخر رباط للحياة. لعلّ قليلاً من الدفء يتسرّب إلى داخله. كانت يداه قد انفصلتا عنه. أخذت تسعى مثل نبات أعمى نحو مصدر الضوء. هل هناك بقيّة من أمل؟ كان جسد «هادية» يتراخى. تنسحب الروح من حلقها. ثمَّ أفاقت على صوت شهقة. «جمعة» يشهق كأنّه يحتضر. عيناه مفتوحتان، فيهما فزع لا حدّ له. أحسّت أنّها تستعيد روحها المسلوبة. نزعت نفسها من الأصابع التي تحاول أن تقبض عليها. خرجت تعدو من وراء المنضدة. كانت تكتم دموعها بصعوبة. هرعت خارجة من المدرَّج. لم يجرؤ أحد على التحرّك. نهض الأستاذ واقفاً. نظر إليهم كأنّه يفيق من نومٍ عميق.. ثمَّ نظر إلى المريض المسجّى أمامه. تذكّر الطيور السوداء، ووجه النائب المفزوع. لم تعد الفتاة موجودة وتبدّد كلّ شيء. تأمّل وجه «جمعة» والنظرة التي في عينيه، مال نحوه وقال له في صوتٍ خافتٍ لم يسمعه سواهما:

ـ لا جدوى من بقائك في المستشفى. حالتك ميؤوس منها وسوف أكتب لك خروجاً اليوم.

١٩٩٢



غربة الثقافة اللبنانية، غربة الوطن

د. عفيف فرّاج(*)

بين كتاب رئيف خوري **الفكر العربي الحديث ـ أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي** ـ وهو الكتاب الأول الذي يصدر في دولة لبنان الكبير المستقل ـ والصورة التذكارية التي نُشرت عام ١٩٢٠ بمناسبة الإعلان عن قيامه، من المفارقات ما يكفي للدلالة على تخالف المسائر والمصائر بين تطلّعات الأديب النهضوي من جهة، وخصوصيات الواقع الطائفي ـ السياسي اللبناني من جهة ثانية.

كان رئيف خوري يدقّ باب المرحلة الجديدة من التاريخ المحلّي بثالوث الثورة الفرنسية «حرية، مساواة، إخاء» الذي أحلّته البورجوازية الفرنسية الثورية محل الثالوث المسيحي المقدّس: «أب، ابن، روح قدس».

أمّا صورة لبنان الكبير فكان ثالوثها الجنرال المنتدب «غورو» في الوسط، يحفّ به عن اليمين البَطْرك الياس الحويِّك، وعن اليسار المفتي مصطفى نجا.

أما الانتداب فذهب، ليبقى حاضراً في البطرك، وأمّا البطرك فقد اجتهد في جعل لبنان وطناً لملّة تزعم مشروع تحويلها إلى أمّة. هكذا بقيت الزمنيات منوطة بالروحانيات وبقي مفهوم الأب (البطرك) فاعلاً في التاريخ كما كان الحال أيام ابراهيم وموسى! . ألم يكن الذي حضر مؤتمر الصلح عام ١٩١٩ وتكلّم باسمِ كافة القرى والمدن اللبنانية واستعطف فرنسا كي تقبل أن تكون دولة منتدَبة على لبنان هو البطرك الحويِّك؟

ستة وثلاثون أديباً ومفكّراً استحضرهم رئيف خوري مع نصوصهم ـ الشواهد إلى محكمة التاريخ لينفي هذه الخصوصية المشرقية، ويثبت اقتبال التراث لخمائر الثورة العلمانية الديموقراطية، وليثبت أيضاً وأيضاً «استعداد اللبنانيين العقلي وقابليتهم الروحيّة لما وصلهم من أنباء الثورة في البلاد المقابلة لبلادهم عبر البحر الذي يطلّون على أمواجه.»[1]

نصّ رئيف خوري يقرِّب المسافات إذن بين عقل الثورة الفرنسية وروحها «الكوني» من جهة، وعقل لبنان وروحه من الجهة المقابلة، فيصبح البحر الفاصل جسراً واصلاً.

ولا تعوز رئيف همزات الوصل. فـ«زيدان» و«الشميل» و«أديب اسحق» و«الريحاني» و«جبران» هم بعض كبار شهوده.

وفي مقابل رئيف وأعلامه والنصوص ـ الشواهد، كان البطرك الياس الحويك، وكلّ من سبقه ولحقه من أبوات الدين والدنيا، يُلاشون المسافات نفسها ويوحّدون الماهيات والهويات جاسرين البحر بين فرنسا ولبنان مقرّبين المكانينْ والشعبينْ، ولكن على قاعدة المعتقد الديني (الكاثوليكي).

وإذا صحّت الفرضية القائلة إن شخصية المسيحي تعاني من «خضّة القهر» المتراكمة داخل أطر التنظيمات «الذّمّية» ثمّ «الملّية»، وأنّ شخصيةَ المسلم تَرجُّها «صدمة الحداثة» منذ بدأ الغرب يقتحم عزلتها بالمدفع والتاجر والمبشّر؛ وإذا صحّ أنّ الاثنين يتراجعان كناتج للحالتين الموصوفتين نحو هويّة أصليّة دينية قائمة في ماضٍ ذهبي لكلٍّ منهما، فإن التاريخ اللبناني الذي يبدأ بدولة لبنان الكبير، مرموزاً بالبطرك والمفتي، يكون قد انبنى على «خضّة» و«صدمة» ـ وكلاهما يدفع الحاضر والمستقبل نحو ماضٍ ما، فيصبح الرجوع، لا التقدُّم، قانوناً يستحيل دفعه.

لا عجب أن تبدو بيروت جزيرة نائمة في البحر فوق حيوان مخيف يتحرَّك تحتها «ويقلبها كل نحو سبعين سنة» كما تخيّلها الياس الخوري في رواية **رحلة غاندي الصغير**[1].

□□□

على خشبتي هذه الثنائيّة التي تدوِّر تاريخنا في حلقة جديدة أو ترجع به، تَسمَّر دعاة النهضة الذين استلهموا تراث عصر الأنوار، وهجسوا بالمجتمع المدني والدولة القومية والحريات الفردية، فكانوا طرفاً في صراع ثقافي ـ سياسي استحثّوا عبره التجمّعات الملّية كي تتحوّل إلى مجتمعات تجوز خصوصيات تكوّنها المذهبي لتندرج في

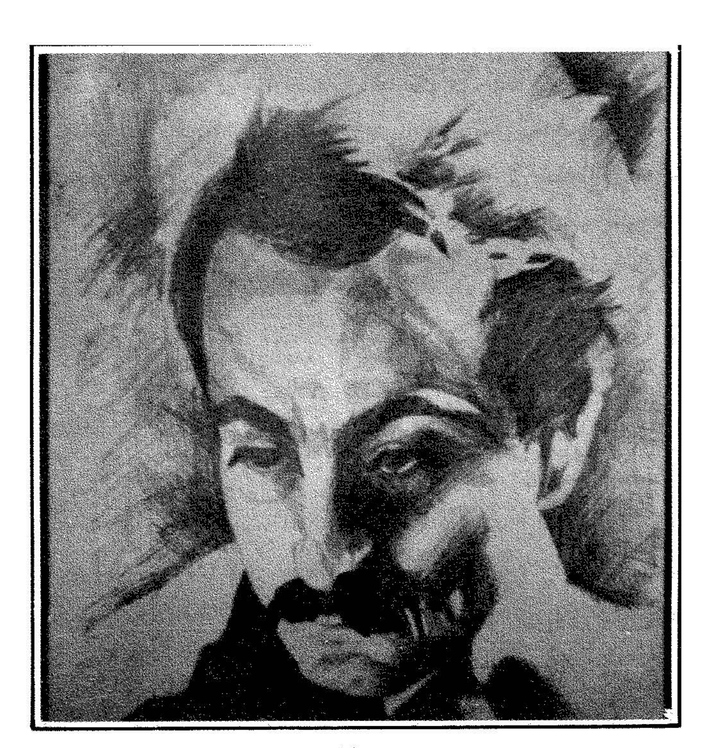
(*) أستاذ في الجامعة اللبنانية ـ الفرع الأول. من كتبه **دراسات في الفكر اليمني** (١٩٧٠)، **الحرية في أدب المرأة** (١٩٧٥)، **كمال جنبلاط: جدلية المثاليّ والواقعيّ** (١٩٧٧).

(١) رئيف خوري، **الفكر العربي الحديث ـ أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي** (بيروت: دار المكشوف، ط ٢، ١٩٧٣)، المقدّمة.

(١) الياس خوري، **رحلة غاندي الصغير**، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩)، ص ١٥٨.

تيّار التاريخ الكوني الصاعد غربيّ المتوسِّط، وتصبح بعص حركة التقدُّم الأحدي على مستوى الكوكب.

لكن داعية النهضة لم يمتلك أسباب تقدُّم الآخر (مناهج البحث العلمي، وتقنويته الصناعية والحامل الطبقي ـ الاجتماعي الاقتصادي) وإنّما امتلك النتائج المعرفيّة لهذه المقدّمات والأسباب، أي أنه امتلك «الوعي الشقيّ» الهيجلي: وعي العبد لعبوديته مترافقاً مع العجز الكامل عن الخروج من قسر الضرورة إلى فضاء الحرية. والحقيقة أن داعية النهوض على قوائم الفكر الثوري الغربي الفرنسي و/أو الماركسي كان «هاملت» العربي، ينفعل ولا يستطيع أن يفعل، يبدّد حماسه في ترديد المبادئ كلماتٍ كلمات، يقف مع مثالاته عاجزاً عن التكيّف مع مملكة الفساد، ويتظلّم مثل جبران لأنه يحيا بالكلمة وأعداؤه الكثر يُحيلهم بعبوديتهم إلى أموات يعجز منفرداً عن دفنهم، يرمي حفّار القبور المنهك معوَله، يغترب بين قبور الموتى في وطنه المشرقي فيهجره إلى غرب يطاولهُ وعيُه، يغترب في مهجر غربي تنحرُ الماديّة فيه روحه المشرقي.. فيشتاق شرقه. يقف هكذا عالقاً بلا وطن («غريب الأهل والدار») بين عالميْن، سابحاً بين تيّارين حضاريَّيْن عريضيْن في المهجر، أو في ممرٍ ضيّق بين تيّاريْن سلفييْن ضاغطيْن على أرض الوطن. والتيّاران ينهكانه ويلاشيان حداءه التمرّدي الملحمي الذي يستحيل إلى نبرة توجّع وانكسار مأساوي.



جبران

يترجّل المصلوب أخيراً عن صليب الثنائيّة الحضاريّة، يسند رأسه إلى وسادة صوفيّة كونيّة، يستشفّ وحدة الوجود بالتأمُّل، يتصالح مدّ التقدُّم وجزر التخلُّف في وحدة الموجة المندفعة ـ المنكسرة، يصبح الوجود الذي كان عليه يثور موضوعَ تأمُّل وعشق، تنحلّ التناقضات داخل الذات الصوفيّة الأوقيانوسيّة لاستحالة حلّها في جسد الدنيا، يتحوّل النهضوي إلى نبيّ يُشرق على الغرب بلغة الغرب علّه يُشرقه، بعد أن تلقّى شروقاً من الغرب على وعيه.

وهكذا يكتب الريحاني **كتاب خالد**، ويكتب جبران **النبيّ**، ويكتب نعيمة مرداد و**مذكّرات الأرقش**.

وعلى طريقة تولستوي وكبار الصوفيّين الإنجليز والأميركيين يستنقذ «أنبياء نيويورك اللبنانيون»[1] المسيح من كنيسة تحجر على قبره كي تمنع قيامته. يمشي نبيّ النهضة بقامة مُنتصبة بعد أن كسر العصا الكهنوتيّة التي يتّكئ عليها من جمهور مستلَب يتوهَّم أن الكنيسة هي جسدُ المسيح وليست مؤسَّسة الدنيا الفاسدة، ويخلّص الأنبياء بذاتهم وبمسيحهم المقيم فيهم من الوعي الشقيّ والواقع المشقي.. مَنْ غيرُ المصلوب يحلم بالقيامة؟

أمّا الذين تجاسروا منهم على الطوائف المسيَّسة بالفكرة والحركة الماديّة، وساجلوا ضد فكرة الدولة الدينية والدين القومي، أمثال أنطون سعادة وكمال جنبلاط فقد سقطوا فرساناً قتلى. سقط سعادة عام ١٩٤٩، وجنبلاط قتلته الحرب عندما أرادها قابلة قانونية تولّد ثورة ١٧٨٩ الفرنسية: كان عنف الاثنين حركة اليائس الأخيرة لاستنقاذ الوطن (لا الذات) من أصُوليَّتَيْن كانتا في اصطراعهما المديد متّفقتين على أنْ «لا جنسيّة للمسيحي أو المسلم خارج دينه». فـ«أعجِب بخصميْن يتبارزان بسيفٍ واحد» على حدّ تعبير عمر فاخوري!

□□□

لم يكن كتاب رئيف خوري عام ١٩٤٣ هو أوّل كتاب يُخصَّص للثورة الفرنسية في تاريخنا الثقافي الحديث. ذلك أن أمين الريحاني «الذي تسيَّس الفكر اللبناني معه في بدء من عقيدة» كان قد بكّر عام ١٩٠٢ إلى جعل الثورة الفرنسية موضوع أوّل كتبه[2]، وتبعه كتاب **المُحالفة الثلاثية في المملكة الحيوانية (١٩٠٣)**، وبعده **المكاري والكاهن (١٩٠٤)**[3]. وفي الكتابين حداء صاخب ضد لاعقلانية الكهنوت وفساد

(١) التعبير الوصفي هو لنديم نعيمة وهو يشمل الريحاني وجبران ونعيمة الذين تناولهم صاحب التسمية بالدراسة في كتابه **The Lebanon Prophets of New York.**

(١) جاء كتاب الريحاني بعنوان **نبذة في الثورة الفرنسية**، وقد طبع للمرّة الأولى في نيويورك (١٩٠٢) والثانية في بيروت (١٩٧٢).

(٣) يقول الريحاني في **المكاري والكاهن**: «لم يكن أبو طنوس عدوّ الإكليروس لازماً ساكناً، بل كان متعدّياً متحرّكاً. أي أنه لم يكن يكرههم كره من يشحنهم ويسكت، بل كان يكرههم، ويحمل عليهم كل ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.» ط ٣، ص ١٨.

الحياة الديْرية والمؤسَّسة الكنسيّة كأن روح فولتير قد حلّت في المصلح النهضوي الخطير[1].

لكنَّ الريحاني لم يستطع بعد ربع قرن من حدائه العقلاني العلماني الديموقراطي أن يدفع عنه همَّ «التاريخ السوري» وهو يتبدّى له سلسلة «نكبات» تتداعى منذ أيام «سام» و«حام» و«يافث» بفعل العصبية القبلية العربية التي تراجع خطرها (كما يطمئننا) ليبرز «منذ خاتمة العهد الروماني إلى اليوم خطر الأقليات المذهبية التي تضرب بسيف الفاتح الأجنبي لتُضرَبَ بسيف الأكثرية الانتقامي.»[2]

كان الريحاني المتنبِّه والمنبِّه لخُطورة السالب الديني ومعضلة المركب الأقلّوي يدقّ كل باب بما في ذلك «الباب العالي» لعلّه يجد استجابة لتحدّي العصبيات الدينية. وقد ذهب به تفكير التمني إلى حدّ مطالبة الباب العالي بأن «يساعد على انتشار المعتقدات الفلسفية بين المسيحيين لأنها ترفع عن عاتقهم نفوذ الاكليروس.»[3] كما أنّ تمنّي المستحيل كان يدفعه إلى مطالبة فرنسا بنشر «الأدب الفرنسي العلماني» الذي تعشقه وأن «تكفينا شرّ لاهوتييّها.»[4]

لكن فعل التغريب على يد اللاهوتيّين كان قد تمّ، بعد أن عقدت حكومة فرنسا العلمانية مع اليسوعيين عام ١٨٨٣ صفقة ارتكزت إلى القاعدة القائلة «إن كراهية الاكليروس ليست من البضائع القابلة للتصدير.»[5] وكانت النتيجة المباشرة لذلك الاتفاق تحويل حلقة غزير الدراسيّة ـ نواة جامعة القديس يوسف ـ تدريجياً، إلى جامعة متعدِّدة الكليات.

والحقيقة هي أن معضلة اغتراب دعاة النهضة المسيحيين تتصل باغتراب طوائفهم بدءاً باغتراب الكنيسة المارونية التي استجابت لدعوة الكثلكة بشكلٍ لا مثيل له بين كنائس الشرق. وكان تنظيم الكنيسة المارونية عام ١٧٣٦ على نسق الكنيسة اللاتينية في الغرب معْلَماً أساسياً من معالم غربنة المؤسّسة الكنسية التي شكّلت سياسياً واقتصادياً وتربوياً ومعرفياً أهمّ مؤسّسة منظّمة في لبنان وعنصراً بالغ التأثير في تاريخه السياسي والثقافي.

ويُعتبر «مجمع اللويزة» الذي انعقد عام ١٧٣٦ منعطفاً هامّاً في اتجاه تغريب الوعي المسيحي عبر وسائط المدارس الابتدائية التي قرَّر المجمع نشرها في البلدات والقرى والأديار الكبيرة كافّة. وقد أمر المجمع الآباء باقتياد أبنائهم ـ ولو عنوةً ـ إلى تلك المدارس ليتلقّوا التعليم على يد رهبان اشترط آباء المجمع أن يكونوا من خرِّيجي مدرسة روما التي «لم تكن تزوِّد هؤلاء الرهبان ـ المعلّمين إلاّ بمعارف لاهوتية خالصة لا تنفعهم كثيراً» كما لاحظ فولني، في حين «كان ملك فرنسا يخصّهم بمكافآت مالية سخيّة.»

صحيح أن «مجمع اللويزة» كانت له إيجابياته، وأبرزها نشر المدارس وإلزامية التعليم الابتدائي ومجانيته، الأمر الذي ساعد على محو الأمّيّة في الوسط المسيحي؛ وصحيح أن المجمع أوكلَ الشأن التعليمي للكنيسة المارونية بعد أن كان حكراً على الإرساليات الأجنبية. لكن المرء لا يستطيع إلاّ أن يأسى على غياب دولة مركزية تعنى بالشأن التربوي وتعمِّمه على كافة المناطق والطبقات والجماعات كي لا يصبح عنصر تفاوت علمي ـ اقتصادي لاحق، وكي يمكن تجنّب الوعي المسيحي ما تعرّض له من تغريب مبرمج على قاعدة الخصوصية الدينية. أضفْ إلى ذلك ما وفّره المجمع ومقرّراته للكنيسة المارونية من عناصر القوّة التي وظّفتها في مشروع تحويل الملّة إلى أُمّة تصارع من أجل الغلبة بدافع العصبية المذهبية.

لكن الدولة العليّة تركت أقلياتها المِلّية تتولّى الشأن التربوي الخطر، وتخلّت للكهنوت عن مهمّة تكوين الطبائع النفسيّة على مدى ثلاثة قرون متواصلة. فلم تبدأ بإنشاء المدارس إلاّ عام ١٨٦٩ حين أصدرت قانون المعارف وأنشأت سبع عشرة مدرسة.[1] وهكذا شكّل «مجمع اللويزة»[2] بداية منعطف دراماتيكي في الاتجاه الذي

---

(١) يذكر الريحاني أن بطله عرف طريقه إلى فولتير الذي «كان يكثر من مطالعته» وأن فولتير سلّحه بالبراهين الفولتيرية على الإكليروس. ومن فولتير عرف تواريخ الاضطهادات وتعلّم الجهاد في سبيل الحرية والعدل (**المكاري والكاهن**، ص ٢٨).

(٢) «النكبات»، وهو العنوان الذي يطابق «التاريخ السوري» كما رأى الريحاني، مصدرها الأقليات الدينية «التي كانت دائماً ـ كما ترون في التاريخ ـ إمّا طعماً للصائد من الحكّام، وإما مطية للظالم، وإمّا سيفاً بيد الفاتح، وإمّا فريسة للمنتقمين. وكانت دائماً في كل حال من الأحوال، ويلاً على نفسها، وعلى الأكثرية في البلاد» كما يقول الريحاني في رسالة إلى رؤساء وزعماء ونواب البلدان العربية بمناسبة صدور الطبعة الأولى من كتابه **النكبات** في ٢٠ أيار ١٩٢٨. (ط ٣، المقدمة).

(٣) الريحاني، **القوميات**، (ط ١، ١٩٥٦، ج ١)، ص ٤٠.

(٤) «فإذا كنّا من المعجبين بالآداب الفرنسية والثقافة اللاتينية، فإننا نأمل أن تخصّنا فرنسا بلون واحد منها، هو اللون العلماني، وتكفينا «خير» المدارس الأخرى». (**القوميات**، ج ـ٢، ص ١٠٨).

(٥) بين المراجع التي تذكر الصفقة المذكورة قد يكون كتاب **اليسوعيون** هو الأوضح. وقد جاء فيه: «وبينما كانت فرنسة الرسمية تضطهد الاكليروس الكاثوليكي وتشنّ حملتها على اليسوعيين خاصّة، كان الأب نورمان اليسوعي يفاوض اثنين من أكبر قوّاد تلك الغارة (العلمانية) وأصلبهم عقيدة، هما غامبتّا وجول فري، متّفقاً معهما على أن بغض الاكليروس ليس من البضائع القابلة للتصدير.» **اليسوعيون في الشرق الأدنى والعالم** (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٧١)، ص ٦٥.

(١) فؤاد الخوري، **لبنان، وجوه حضارية** (ط ١، ١٩٨٧)، ص ٢٣٠.

(٢) يُسَجَّل لغسان العياش تسليطه الضوء على «مجمع اللويزة» وإبرازه كمنعطف في تاريخ الكنيسة السياسي ـ الثقافي. لكن الكتاب انطبع بطابع سجاليّ، وفات الكاتب تسجيل إيجابية التعليم الإلزامي شبه المجّاني الذي كان يستوجب من الطوائف اللبنانية مطالبة الدولة العليّة بأخذ الشأن التربوي على عاتقها تعميماً للفائدة ودرءاً لمخاطر التغريب. (العياش، **مجمع اللويزة، ١٧٣٦**). منشورات الدار التقدمية ١٩٩١.

سيطبع الثقافة اللبنانية في نشأتها وتطوّرها بالطابع الديني الذي سيلازم ثقافة النهضة في القرن التاسع عشر. وما كان ممكناً لحضور الكاهن المتمادي في حقل التعليم، بالإضافة إلى حضوره الطاغي في حياة كل يوم، إلاّ أن يفعل فعله التغريبي في الوعي الجمعيّ بعد أن اغترب الفاعل التربوي (الكاهن) ذاته.

في سياق المقارنة بين نشأة الثقافة العصرية في مصر ولبنان، يلاحظ د. محمد يوسف نجم «أن الدولة المصرية هي التي تولّت شؤون النهضة في مصر منذ البداية، بينما كان الدين باعثها ومحرِّكها في لبنان، وعلى كافة صعد التعليم والصحافة والطباعة والترجمة والجمعيات. فكان أن انطبع التعليم في مصر بطابع الدولة، بينما انطبع تاريخ لبنان الحديث بهذا الطابع (الديني) الذي لا يزال ماثلاً في مؤسساته السياسية والإدارية والتعليمية حتى اليوم.»[1]

من عجائب هذا الانطباع الذي ميّز تاريخنا الثقافي أن يكون بطرس البستاني (الذي تحوّل من ماروني إلى إنجيلي) هو أوّل من عمل على صياغة فكرة قومية عربية علمانية تختصّ بشعب سوريا وفي كنف الكلية السورية الإنجيلية التي كانت قد أوكلت إليه ترجمة الكتاب المقدَّس إلى العربية؛ بينما كان واضع النظرية المضادّة، نظرية لبنان «الملجأ الحريز للأقليات»، هو الأب اليسوعي الوافد هنري لامنس، وفي كنف جامعة القدِّيس يوسف (اليسوعية). ونظرية الأب التي تنيط الزمنيات بالروحانيات هي الخمير الذي حلَّ في العجين الإيديولوجي الكنسي وسرى في جسد المؤمنين. هذا الاختلاف بين التوجّه القومي العلماني عند الإنجيليين والديني عند اليسوعيين هو الذي جعل مؤرِّخاً مثل جورج أنطونيوس يحصر نقده باليسوعيين الذين «صاغوا العقول على النمط الفرنسي ووجَّهوا الولاء إلى فرنسا بالتعاون مع رجال الدين الموارنة والملكانيين الذين لم يكن لهم أثر يذكر في التخفيف من حدّة العداوة المذهبية الطائفية، ولم يكن لهم أدنى جهد في النهضة الفكرية.»[2]

وتشهدُ تقاريرُ القناصل الفرنسيين في القرن الماضي، وأشهرهم هنري غيز، على تمظهرِ فعلِ التغريب في الكنيسة، فيذكرُ أن الآباءَ الموارنة الأتقياء يقومون بصلاةٍ خاصّة لملك فرنسا الذي أمدَّهم بكثير من الإحسانات والتبرُّعات حتّى إنَّهم ظنُّوا أنّه لا يمكنهم أن يعربوا عن اعترافهم بجميله إلا بطلبِهم من الله «أن يُسبغَ عليه وعلى ذريّتِه أحسنَ النعم.»[1] ويذكرُ القنصل الفرنسي في صيدا أنه في آب عام ١٧٠٢ زارَ مركز البطريركية المارونية في «قنّوبين» وصلّى في كنيستها، فوجد صورة الملك الفرنسي على يمين الكنيسة. وتوجَّه البطريك الماروني بالصلاة الحارَّة من أجلِ حمايةِ الملك[2].

وبالرغم من أن الفكرة القومية العلمانية تنامت في حضانةِ الكلية السورية ـ الإنجيليّة وأنها نشأت على يدِ المعلِّمِ بطرس البستاني كما أسلفْنا، إلاّ أن إدارة هذه الكلية تقدِّمُ لنا مثالاً نموذجياً على تهجير رسل النهضة العقلانية عن بلادِ الإرساليات التي تبنّت سياسة تأطير العلوم في مفاهيمها الدينية.

لقد كان داروِن شيطان الجامعة الأميركية في القرن الماضي قبل أن يصبح شيطانها «ماركس» في هذا القرن (كما لاحظ حليم بركات). وانفجرت أزمة ١٨٨٢ بفعلِ خطابٍ ألقاهُ د. إدْوين لويس وأتى فيه على ذكر داورِن بوصفهِ نموذجاً للباحث العلمي الجاد، مثمِّناً جهدَه دون انحياز لرأيه، تاركاً البابَ مفتوحاً للجدل العلمي. لكن مجرَّدَ ذكرِ اسمِ دارون «رمز الإلحاد» أثار زوبعة غضب في جهاز إدارة الكلية المحافظة آنذاك فتذكَّرت «أنَّها مؤسسةٌ إنجيليةٌ ذات رسالة دينية تبشيرية لا يجوز التساهل بشأنِها»، وأنّ «مبررَ وجود هذه الكلية ذاته مرتبطٌ بهذه الرسالة.»[3] فاتَّخذ القرارُ بصرف لويس، الأمر الذي أحدثَ ما وُصِفَ بأوَّلِ ثورةٍ طلابيّةٍ في تاريخِ المشرقِ العربي. فكان أن طُرِدَ مَنْ طُرِدَ منهم وتاب من تاب. وبين المطرودين كان العَلَمُ النهضويُ جرجي زيدان الذي هاجرَ إلى مصر فخسرَه الطبُ وربحته الثقافة العربية بعد أن أسَّس مجلّة «الهلال» (١٨٩١) وأصدر مؤلَّفاته في **التمدُّن الإسلامي وتاريخ الأدب العربي** ورواياته التاريخية التي استلهمت تاريخ الإسلام.

وبعد تحريم ذكر دارون في الكلية وإجبار الأساتذة على توقيع ما سُمِّي بـ «إعلان المبادئ» Declaration of Principles (وهي وثيقة تتعارض طبعاً مع وثيقة حقوق الإنسان التي صدّر رئيف خوري بها كتابه السالف الذكر لجهة تعهُّد الأساتذة بعدم تعليم كل ما يخالف تعاليم الإنجيل الأساسية التي تمّت صياغتها في عشر نقاط)، اتخذت الإدارة قراراً بإلغاء اللغة العربية كأداة للتعليم واعتماد اللغة الإنجليزية لغة تعليمية ابتداء من العام الدراسي ١٨٨١/١٨٨٢ وقد أُجّل التنفيذ لأسباب تقنية حتى خريف العام ١٨٨٣.[4]

---

(١) محمد يوسف نجم، «العوامل الفعَّالة في تكوين الفكر العربي الحديث»، بحث منشور في كتاب **الفكر العربي في مائة عام** (بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٦).

(٢) يوازن أنطونيوس بين خير التعليم الإرسالي وشرور توظيفه السياسي في الفصل الخامس من كتابه **يقظة العرب** (بيروت: دار العلم للملايين، ط ١)، الصفحات ١٤٩ ـ ١٧٤. والفصل المذكور تحت عنوان «الحركة الوليدة ١٨٦٨ ـ ١٩٠٨».

(١) هنري غيز، **المذكرات** ترجمها مارون عبود (ج ٢)، ص ١٤٣.

(٢) عن مسعود ضاهر، **الجذور التاريخية للمسألة الطائفية** (بيروت: معهد الانماء العربي، ط ١)، ص ٢٩٦.

(٣) شفيق جحا، **دارون وأزمة ١٨٨٢ بالدائرة الطبية** (بيروت: مكتبة رأس بيروت، ط ١، ١٩٩١)، ص ٥٣.

(٤) يرجع الفضل في كشف تفاصيل أزمة دارون عام ١٨٨٢ للأستاذ شفيق جحا الذي رفع الغطاء عنها في الكتاب السالف الذكر.

وحين اعترض صاحبا «المقتطف» يعقوب صروف وفارس نمر على القرار باعتباره لا يخدم مصلحة الطلاّب ولا يصبّ في مسار تصوّرا أن مؤدّاه سيكون وضع الجامعة في عهدة الأساتذة الوطنيين، اتُّخذ القرار بصرفهما من الكلية دونما اعتبار لخدمتهما الأكاديمية الطويلة (١٦ سنة لصرّوف و١٢ سنة لنمر). فكان أن هاجرا إلى مصر أيضاً ليتابعا من القاهرة رسالة «المقتطف» العلمية. ومن القاهرة خاض الشميل، ومن على صفحات «المقتطف»، معركة النشوء في الفكر العربي الحديث بمقالات وترجمات وشروح تبلورت في كتب ثلاثة. ثم دخل فرح أنطون المعركة من على صفحات «الجامعة» في نهايات القرن التاسع عشر مستخدماً مع الشميل أسلحة الفكر المادي الفرنسي الذي أدخل الشميل في سجال ساخن مع الأفغاني.

والحقّ أن طرد صرّوف ونمر يتصل أساساً بحضور داروِن والداروِنيّين العرب على صفحاتها. وهكذا كانت محصلة أزمة داروِن خسارة لبنان ثلاثةً من أعلامه النهضويين (جرجي زيدان عام ١٨٨٢ وصرّوف ونمر عام ١٨٨٥)، وذلك نتيجة لإصرار إدارة الجامعة الأكثر ليبرالية على تأطير كافّة العلوم في إطار الرؤية الدينية.

هل نحصر بعد الآن الاتهام بالقمع بحكومة عبد الحميد أو الدولة العليّة؟ إن الحريات في عصر اليقظة الفكريّة كانت مصونة فقط للإرساليات وامتيازاتها المنتزعة من الامبراطورية العثمانية المتهافتة. وفي الوقت الذي كانت فيه «المقتطف» تُهجَّر وتُهاجِر، بقيت صحف ومجلاّت مثل «البشير» اليسوعية (١٨٧٠ - ١٩٤٧) تدافع عن وجود فاعل للأرواح والأشباح، وتشهد لقوّة السحر، وتشنّ أعنف حملات الإرهاب الفكري على مجلّة «الجامعة» لأنها كانت تحطِّم الخرافة. وقد حملت مجلّة «البشير» إنذارات للمقتطف بضرورة وقف نشر «بدعة النشوء والترقّي.»[١] وهكذا اغتربَ فرسانُ العلمِ وأقامَ حرَّاسُ الطوائف في مؤسَّساتهم الوفيرة العدّة والعدد.

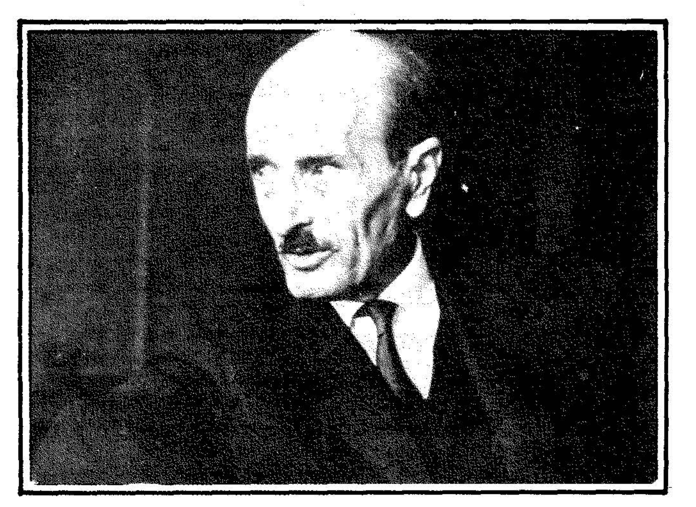
□□□

وكانت معركةُ الإنجيليين واليسوعيين مع الداروينيين قصّةً لطيفةً بالمقارنةِ مع تنافسهم الشرس فيما بينهم على «تسارقِ المؤمنين المسيحيين» على أرض لبنان. وقد ساسَتِ الكنيسةُ المارونيةُ المعركةَ بالعنفِ أحياناً، فأحرقت وصادرت الكثيرَ من الأدبياتِ وبينها كتاب الريحاني **المحالفة الثلاثية في المملكة الحيوانية**. وأصدرت قرار الحرمان الكنسي ضد مؤلّفه الذي ردَّ بكتاب **المكاري والكاهن** الأكثر تحدّياً. وقد ذهب أسعد الشدياق، شقيق رائد النهضة الأدبية أحمد فارس الشدياق، ضحية هذا العنفِ بعد أن سجنهُ البطركُ الماروني في «قنوبين» وعُذِّبَ عقاباً على تحوّله إلى الإنجيليين، حتى قضى. وهذا ما جعل شقيقه أحمد يخشى المصيرَ ذاتَهُ، فهاجرَ ليكتبَ في الغربة هو الآخر، بادئاً «أُوديسا» الثقافةِ النهضويةِ الجوّالةِ. كأنّ هذه

(١) شفيق جحا، المصدر، ص ١٧٦.

الثقافة لم تكن تستطيع أن تقولَ كلمتها إلاّ وهي تمشي على قلقٍ، ولا ينسرح الأفقُ أمامَ روّادِها إلاّ في الهواءِ النقيّ الذي تشمّموه في مناخات ثقافيةٍ أخرى تختلف عن هذه التي سأعرِضُها عليكم لأدُلّ على أشكال الوعي المزيّف الذي أنتجهُ الحضورُ غير المتنازَع عليه للكاهن وخوارنةِ القرى والمدارسِ المحليةِ المُغرّبَةِ والمُغرِبَة.

يتذكّرُ نعيمة حدثَ إنشاءِ أول مدرسةٍ روسية أورثوذكسية في بلدته بسكنتا عام ١٨٩٩، ويذكرُ أن زيارةَ المفتّشِ الروسي كانت حدثاً كبيراً في حياةِ المدرسةِ والقريةِ. كيف لا، وكل ما يأتي من الأرضِ المقدسةِ مقدّسٌ؟! وها هو الإسكافيُ الأورثوذكسي ابن بسكنتا «يُمسكُ بلجام فرسِ المفتّشِ الروسي، يقبِّلُ ركابَه ويرسمُ الصليبَ ثلاثاً وهو كالمأخوذِ لا يصدِّقُ أنه يبصرُ إنساناً من بلادِ القياصرة»[١].



ميخائيل نعيمة

أما الحدثُ الأكبرُ في حياةِ المدرسةِ فيذكرُ نعيمة أنه كان عيد القدّيس «نقولاوس» شفيعِ الامبراطور الروسي نقولا الثاني. وفي ذلك العيد «كانت تقامُ الحفلاتُ والزيناتُ ويحرقُ الكثيرُ من البارودِ وتطلقُ في الليلِ البالوناتُ والأسهمُ الناريّة. وينسى الناسُ أنفسهم من شدّة الفرح وأنهم يعيشون في ظلّ الدولةِ العلية»، لكن الروسَ كانوا يتذكّرون السلطان عبد الحميد كلّ سنة ويدعون الطلاّبَ للاحتفال بعيد جلوسه وإلقاء أناشيد المديح أو النفاق السافرِ، كما يصفهُ نعيمة، متسائلاً:

> من أين كان لنا في تلك السن المبكرة أن نعرفَ ما هي «الدولة العليّة» ومن هو سلطانُها (عبد الحميد) «ربُ الجنود»، أو أن نعرفَ شيئاً عن الدسائسِ التي كان يحوكُها «امبراطورُنا»

(١) ميخائيل نعيمة، سبعون (بيروت: دار العلم للملايين، ج ١ من المجموعة الكاملة)، ص ٧٩.

نقولا الثاني وغيرهُ من حكّامِ أوروبـا لدولتنـا العليّة، وبعضهُم لبعض؟ ثمّ من أين كانَ لنا أن ندرك أن العثمانيـين والأوروبيين بالسواء لم يكونوا في ديارنا غـير مغتصبين؟ لقـد كلّفني فيها بعـد جهداً ليس باليسير كي أنزع السمّ من دمي»[1].

وبينما يتراءى القادمُ من بلادِ «المسكب» عـلى صورةِ الأنـا العليا، يـتراءى المسلُم اللبناني ـ وهـو المقيمُ في المكانِ الآخـرِ القـريبِ جـدّاً والأبعـد من موسكـو عن البلدة الجبليـةِ المنعزلـةِ ـ في مـرآة الـوعي المتكسِّرةِ على صـورةِ وحش أكول. يقـولُ نعيمة إنـه رأى المسلمين لأوَّلِ مرَّةٍ في حياتهِ عام ١٩٠٢، وكان عمره ثلاث عشرة سنة، وهو في طـريقه إلى «النـاصرة» ليتابـع دراستَه في مـدرستِهاالأورثـوذكسيـة العليا. ويرقبُ الصبي «الرؤوسَ المعمَّمةَ والأجسادَ المؤزّرة والوجـوه المحجَّبـة فأقـول في نفسي: هؤلاء بالتـأكيد هم المسلمـون، أما كنَّا نسمعُ ونحنُ صغار عن كراهيةِ المسلمـين للمسيحيين، وعن أنهم لا يستطيبون شيئاً مثلما يستطيبـون دم المسيحي؟ وها هم لا يتعـرّضون لنا بسوءٍ ونحن مسيحيون!»[2]

لكن شعوراً بالغربة يجتاح نعيمة الصبي، ويعصف به الحنين إلى الأهـل والمنبت ورحم البيئة الآمنـة الدافئـة التي خرج منهـا إلى عالم الغـربـة حيث (الآخـر) المختلف: «إنـك في عـالم غـريب حقـاً يـا ميخائيل». ولا يملك إلاّ أن يغالب الدمع وهو يضجّ بالسؤال: «أين أنت يا شخروب؟».

كم تبـدو بيروت بعيـدة وغريبـة عن صبي الثـلاث عشرة سنـة، وكم تبدو بلاد «المسكب» قـريبة وأليفـة لابن بسكنتا الأورثـوذكسي. كـأن ميخـائيـل قـد خـرج بـوعيـه المنشّـأ دينيـاً من ظلمـة الكهف الأفلاطوني إلى شمس حقيقة لم يألفها في عالم الـظلال المتراقصـة على جدار الوعي الكهفي.

ويقدِّم أبو محمد مارون عبود تنويعـة أخرى عـلى موضـوعة غـربة الـذات عن المواطن الآخر الذي نـالت من صـورتـه تنشئـةٌ تُصنِّف البشر تبعاً لهويـة دينية تقلب جـوهر الـوجود الشخصي في العـالم إلى عرض، وتجعل عـرض حادث الـولادة جوهـراً تُحيل الـوجود عليـه وتقيم دنياها ودينونتها عليـه. يصبح الـدرزي اسماً لـ «غـول أكول» كـما يقـول عبـود مكـرِّراً الصـورة التي امتلكهـا وعي نعيمـة الصبي المستلب.

(١) نعيمة، المرجع المذكور.
(٢) نعيمة، المرجع المذكور، ص ١١١.

يعود عبود بالذاكرة إلى العام ١٩٠٥ يوم كان تلميـذاً في مدرسـة «الحكمة» فيقول:

بعدما كنت أحسب الدرزي غولاً يأكل الأولاد، أصبح أصحابي دروزاً. فهـذا الشيخ سليم حمـادة من «غريفـة» القصير القـامـة يمشي بيني وبـين مـارون الـدرعوني، فتخالنـا صورة العـائلة المقـدَّسـة تمشي عـلى أرض الحكمـة، وسليم يصرخ في ذلـك الملعب: «ما حال درزي بين مارونيين؟»[1].

هذه هي بعض صور نموذجية للوعي الـذي ترتَّب عـلى المقدمـة التي ذكـرت. فهل أصبح هذا الـوعي الطفـولي المستلب صفحة في كتاب الماضي، أم أنـه لا يزال يهلوس عـلى مفترق الألف الثـاني بعد الميـلاد، كما نـطالع في روايـة رشيد الضعيف **فسحـة مستهدفـة بين النعاس والنوم**، وقوامها شخصيـة مسيحية مـرتعبة بحكم حضـورها في المنطقة الغربية من بيروت خلال إحدى مراحل هذه الحـرب التي تستعصي دنـاءاتها عـلى الوصف؟ تقـول الشخصيـة الـروائية بضمـير المتكلِّم:

أحبَّت أمي صديقي حسَن، لكنها كانت تستغرب نـظافته. فقـد كان نظيفاً جدّاً، وكانت تعجب أن تكون له هذه النظافة وهو لم يعرف سرّ المعمودية. ولولا أن نهرتها مرّةً لكانت سألته من أين له هذا؟[2].

هكذا تصبح المعمودية في نظر المعمّد بالايديولوجيا الدينية السالبة شرطاً وحيداً لازماً للنظافـة أي للطهارة، وغـير ذلك هـو الدنـس! عجيب إلى أيّ مـدى يتجـاوَر المقـدّس والمـدنّس في الـوعي الألفي المبرمج بعصبيات القرون!

□□□

يلاحظ د. أحمد بيضـون في كتابـه **الصراع على تـاريخ لبنـان** أن المؤرِّخ الأصولي المسيحي يكتب التاريخ للتشديـد على ثبـات الهويـة الدينية للجماعة إلى حـدّ «التصخّر»، أي أنـه يكتب التاريـخ ليشهد «على قرابة الهوية من اللاّتاريخ»[3]، وهي حالة لا تقتصر على المؤرِّخ بل تجوزه إلى الفيلسوف أو المتفلسف الدكتـور كمال الحـاج الذي دبّـج في الفلسفـة اللبنـانيـة مـا يقـارب ألف صفحـة ليثبت الـدين وينفي

(١) مارون عبود، أحاديث القرية، ص ١٢٩.
(٢) رشيد الضعيف، **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم** (بيروت: مختارات، ١٩٨٩)، ص ١٠٢.
(٣) أحمد بيضـون، **الصراع عـلى تـاريـخ لبنـان** (بيروت: منشـورات الجـامعـة اللبنانية، ط ١)، ص ٣٨١.

الفلسفة. ذلك أن الدين يبقى عند الحاج جوهراً تلازمه الطائفية مظهراً. وهكذا يكتسب الفيلسوف الذي يتعهّد بلبننة الفلسفة وفلسفة لبنان خصوصية مميّزة هي الإيمان بالطائفية علّة وجود هذا الوطن المتفلسف. وباسم هذا الجوهر الديني ومظهره الطائفي يقطع الحاج مثل بطاركة كنيسته المارونية مع الفلسفات الغربية الحديثة ويعلن امتناع أرضنا اللبنانية المقدّسة ومناخنا السماوي عليها. «فلسفات الغرب هي للغرب» يقول الحاج، والذين يقومون باستيرادها من اللبنانيين أمثال الماديين أنطون والشميل إنما يستوردون بضاعة هالكة عديمة الفعل «لأن الذائقة اللبنانية الدينية تمجّها.»[1]

وهذه الذائقة الخاصّة جدّاً لا تمجّ الفلسفات المادية وحدها وإنما تنفر كذلك من روحانية جبران ونعيمة وأنطون سعادة والريحاني لأنها روحانية حُلولية لا تستقيم مع خطٍّ تراثي «يجمع منذ فنيقيا بين المثالية والواقعية، ولكن بروح مسيحية كاثوليكية هي مبدأ التناغم بين مثالية الغيب وواقعية الحاضر الأرضي.»[2]

هل نقول، بعد، إنَّ إخضاع الفلسفة للدين صفة ملازمة للتراث الثقافي الإسلامي وحده، وأنَّ عقل المسلم يعجز عن فكّ الارتباط بين الدين الموروث والفلسفة الحديثة المكتسبة؟

إن كمال الحاج لا يوظّف الفلسفة في خدمة الدين كمنظومة مفاهيم كلية، وإنما يتهافت إلى درك توظيفه في خدمة المذهب (الكاثوليكي) الأكثر خصوصية. أمّا سبب كل هذا «المكر الفلسفي» فإنه يظهر حين يربط الحاج «بقاء الفكرة اللبنانية ببقاء زعامة المؤسسات الدينية بسلطانها ونفوذها.»

هي الضرورات السياسية، إذن، تستبيح لنفسها المحظورات الفلسفية ومناهجها. وقد تعوّدنا من دهرنا بشراً يخالفون بديهيات الهندسة إذا تعارضت مع دوافعهم الذاتيّة. فلا عجب بعد أن يتكلّم متفلسف أو مؤرِّخ أو شاعر «سعقلي» فلا تسمع إلاّ صوتاً واحداً هو صوت البطرك.

ورغم حماس ميشال شيحا لانتماء لبنان المتوسّطي، إلاَّ أنه، هو الآخر، له تحفّظاتُه الكبرى على بعض إنتاج الغرب الثقافي، وتحديداً، الإنتاج الذي عزّ على قلب دعاة النهضة المسيحيين: فـ«الغرب ليس أستاذنا في حقل الفلسفة السياسية ومعرفة الطبيعة البشرية والعلم الاقتصادي والمالي.»[3] ولا يقدر أن يعلّمنا الحريات، فنحن«أدرى منه بها»، وهذه «النحن الأدرى» تمتدّ من تاجر فينيقيا إلى تاجر اليوم. فهل نعجب، بعد ذلك كله، لأن بلد الحرية والمبادرة الفردية قد أبقى الفرد «داخل البيضة»، كما يلاحظ أحمد بيضون؟

□□□

وهكذا يثبت المسيحي الأصولي الخشية التي أبداها المسلم الأصولي من الفكر الغربي العلماني الراديكالي. فهل يستقيم الزعم القائل، بعد، «بأن الحداثة هي خطر على المسلم وحده، وأنها لا تصدم غيره؟» ألا يثبت نصّا الحاج وشيحا (وهما نموذجيان) أن المسيحي الأصولي يطرح على نفسه السؤال الذي طرحه المسلمون الخائفون على الهوية وعبر شتّى تيّاراتهم الأصولية: «ماذا نأخذ عن الغرب وماذا نترك؟»

هذا السؤال المشترك يصدُرُ عن الهاجسِ المشترك، هاجِسِ الحفاظ على هوية يهدّدها فكرُ العصرِ وتحوُّلاته.

□□□

إن هذه «الهويات» التي جعلت من الطوائف عشائر أحالت علمَ التاريخ إلى علم أنساب جاهلي واقتتلت عليه، قتلته بالإيديولوجيا، لتقتل فيه بالفعل، هذه الهويات وما لفّقته من مبادئ جرَّدتها الحرب من أقنعتها وكشفت عظمها الأثري حتى بدت «كلمات» خبثٍ مفرغة من روح المعنى. «من كان يتصوَّر أن تكون بطاقة هويتي ورقة نعوَتي»، سأل نزار قبّاني، ومن كان يتصوَّر أن يتحوَّل لبنان الأبجدية إلى «جنونستان» كما يقول نزار قباني ومسرح زياد الرحباني وأدب قصصي وصحفي كثير؟

هذه الحرب تبدأ «زمن الموت» يقول الياس خوري في روايته **رحلة غاندي الصغير**، والرجال الحقيقيون ماتوا أوَّل من مات، ليبقى الأنذال، «سرّاق الثورات». وهي ستقتل أول ما تقتل كل الذين يتفلسفون ويتحدَّثون عن حرب الشعب والجماهير، «والحرب ستستمرّ من دونهم.»[1]

□□□

إلى أي نتيجة نخلص؟

«إن صراع الهويات عقيم، وإن عقمه مبيد»[2] كما يقول أحمد بيضون. ويكتب د. كمال الصليبي ليؤكّد في مؤلّفه الأخير «أن نجاح

(١) كمال الحاج، **موجز الفلسفة اللبنانية**. (جونيه: مطابع الكريم الحديثة، ١٩٧٤)، ص ١١٤ و١١٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣٠.
(٣) ميشال شيحا، **لبنان في شخصيته وحضوره** (منشورات الندوة اللبنانية، ١٩٦٢)، ص ١٢٦.

(١) **رحلة غاندي الصغير**، ص ١٨٣.
(٢) المصدر السالف الذكر، ص ٣٨١.

اللبنانيين في الانتقال بوطنهم من لبنان الملجأ إلى لبنان المدينة الواحدة هو حظهم الوحيد في البقاء.»[1] ويشير إلى ظاهرة يتلمّسها الأعمى فيقول: «لم يُظهر مسلمو لبنان ومسيحيوه في السابق ما يظهرونه اليوم من وعي عميق لهويتهم الوطنية المشتركة.» لكنه يلاحظ أن هذه «العشائر البدائية» التي تسمّي نفسها «عائلات روحية» لن تخرج من اللعنة «إلاّ إذا اتفقت على هويتها التاريخية.»[2] وهذه معضلة لا يسهل حلّها، ومن حولنا وخلفنا طوائف كتبت تاريخها لتخلّد طواطمها العشائرية والمذهبية الخاصّة في زمن إلهي يتأبّد ولا يتحقّب.

إن دعوة المؤرِّخين الذين «تصارعوا» أو «تقاتلوا» على تاريخ لبنان إلى فتح أبواب الذاكرة يبدو وكأنّه دعوة إلى استئناف السجال العقيم والعود إلى بدء، اللهمّ إلاّ إذا استقرّ الإدراك بأن الصراع على التاريخ سيخرج لبنان من الجغرافيا السياسية ومن تاريخ الحضارة، وإلاّ إذا تمَّ الحوار داخل أبواب تحرسها دولة وطنية ديموقراطية علمانية ومناهج تسيج الهوية المشتركة المرجوّة بالمدرسة والجامعة والنصّ المدرسي والقانون المدني ومناهج الشكّ العقلي والبحث العلمي المتمأسس. وكلّها متطلّبات يقتضيها طرد أشباح الوعي المرضوض بمطارق التعليم الكهنوتي والتهجين الإرسالي وثقافة شفوية متقادمة موروثة.

«لقد حكّت لنا المدارس الأجنبية على جرب، وتقاضتنا أجرة باهظة. قسمتنا واستغلّتنا، فصار فينا الفرنساوي والإنجليزي والروسي والطلياني»، كما يقول أمين الريحاني في **القوميات**. ألا يحقّ لنا بعد ذلك أن نتساءل معه متى يكون فينا اللبناني بالمعنى الوطني العلماني الصريح، لا بالمحتوى الديني أو الشوفيني الذي طالما لابَسَ الكلمة؟ إن الدولة هي المطالَبَة باستعادة الوطن من دويلات الظلّ التي حاولتْ نقضها ونقضَ الثقافة النهضوية ومثالاتها التوحيدية وحامليها.

وأنا أطرح هنا للنقاش الموضوعة التالية:

هل الدولة في هذا الجزء من المشرق هي «أداة قمع» فقط وهل هذا التعريف الماركسي السالب يستوفي مفهوم الدولة في كامل أبعادها وأدوارها ووظائفها في هذا المشرق بشكل خاص؟ ألا تقول لنا الحرب اللبنانية كلاماً مخالفاً مؤدّاه إن ما أسماه كمال الحاج «مناخاً سماوياً» هو مناخ انقسامي تشرذمي تتنافى فيه تجمّعات لم تستطع أن ترتقي إلى وضع مجتمعات، وأنَّ سقوط الدولة يعني صعود تجمّعات وعشائر ودويلات ما قبلها، وأنَّ هذه الدويلات هي بالضرورة أدوات قمع عدواني منفلت بمعنى أنها لا تمارس القمع المؤطّر بالقانون وإنما تمارس القتل بيد الخارجين على القانون؟

إنّني أطرح في ضوء التجربة الملموسة موضوعةً تقول إن الدولة في هذا المكان من الدنيا هي أداةُ جمع أولاً وهي صفة تتقدّم كونها «أداة قمع»، وأن أداة قمعها يجب أن تبقى موجّهة ضد الذين يمارسون عملية السطو على الزمان والمكان والإنسان، على التربية والثروة وكل ما هو عام. وإذا تخلّت الدولة عن وظيفتها الجمعيّة المركزيّة العموميّة وسمحت للمِلَلِ والنِّحل بهامش استقلاليّ لا يختلف جوهرياً عن البنى التكتليّة التي أتاحتها التنظيماتُ الذمّيّة والمليّة، وإذا تركتْ شأنَ صناعة الطبائع النفسية للرهبانيات و/أو للإرساليات ودولها الحامية التي نفذت من ثغرة تلك التنظيمات أصلاً، فإن دعاة النهضة المعاصرين سيجدِّدون «أوديسا» الثقافة اللبنانية المهجَّرة ـ المهاجرة ـ الجوّالة.

وهذا نزار قبّاني الذي غنّى لـ «ست الدنيا» بيروت مهدهداً أحزانها واليأس، ييأس من «مناخنا السماوي»، يهاجر أبعد من أي مهاجر، يرفع أشرعة اليأس من قيامتنا في هذه الدنيا:

مبحراً نحو فضاء آخرٍ
ذاهباً حتى نهايات السفرْ
هارباً من هذه الشمس
التي تجلدني
بكرابيج الضجرْ...
هارباً من مدنٍ نامت قروناً
تَحْتَ أقدام القمرْ
تاركاً خلفي عيوناً من زجاجٍ
وسماءً من حجرْ
ومضافات تميم ومضرْ،
لا تقولي: عدْ إلى الشمس فإني
أنتمي الآن.. إلى حزب المَطرْ

□□□

إنها حالة قصوى من الاغتراب يقتلع فيها النهضوي نفسه، ليس فقط من الجغرافيا ـ الجسد، وإنما من التراث الثقافي الحضاري ـ الروح، وهي حالة خارجة عن مألوف «أدب المهجر» الذي طالعنا في شعره ونثره وفي مهاجره الثلاثة أدبُ التلهُّف والحنين إلى الديار.

وعلى الثقافة أن تمسك جيِّداً بالأقلام وتكتب كي لا يتكثّف «موسم الهجرة إلى الشمال» وكي لا تستقر العقول المبدعة في بلاد المطر مرّة وإلى الأبد فتنقطع جدلية مَشْرقة الغرب وغَرْبنة الشرق، وبانقطاعها لا يبقى سوى شمسٍ تُشرق من الغرب.

(١) كمال الصليبي، **بيت بمنازل كثيرة** (بيروت: مؤسسة نوفل، ط ١، ١٩٩١)، ص ٢٦٩.
(٢) المرجع نفسه.

سيرة حياة امرأة

عادل العامل

لا تقرأ التاريخ

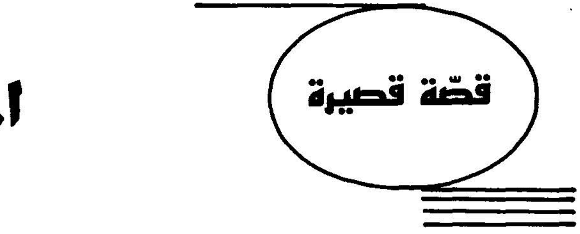
ماتَتْ..
علىَ جبينكِ..
الوردَةُ..
أَمْ فاتَتْ..
عليكِ..
لحظةُ الاختيارْ؟!
أَمْ أنَتِ..
في الحالين..
مكتوبٌ عليكِ..
النَّومُ..
بينَ اللَّيلِ والنَّهارْ؟!
إنِّي لأَبْحثُ..
في عيونِ النَّاسِ..
عَنْ أثَرٍ للونِ الماءِ..
أو شكلِ الوقَوفِ..
فلا أرىٰ..
غيرَ اختلاطاتِ..
الكلماتُ..
والمعنىٰ..
رؤوسُ القومِ..
أحذيةٌ لفعلِ الأمرِ..
هَلْ قُمِعَتْ..
أوِ اغْتِيلَتْ..
أو امْتَنَعتْ..

هيَ الأخرىَ
عليكِ..
بقيَّةُ الأفعالْ؟!
هَلْ تدرينَ..
كَمْ مرَّتْ عليكِ..
مِنَ العصورِ..
وأنتِ سادرةٌ..
بهذي الحالْ؟!
أَوْرَقَتِ القبورُ..
وأيْنَعتْ جثَثٌ..
وغيَّرَ سَيْرَهُ..
التاريخُ..
مِنْ كُتُبِ التُّراثِ..
إلىٰ الطريقِ العامِ..
يكنسُ قبَّعاتِ السادةِ..
الماضينَ..
رائحةَ القطيعِ..
خَرافةَ الأبطالْ!
أمَّا أنتِ..
فامْرأَةٌ..
لكلِّ مغامرٍ..
مَتسلِّطٍ..
دجَّالْ!
كيفَ الحالْ؟!

أحْسَنُ ما تكونُ . .
وأنتِ . .
في الأوحَالْ!
أحْسَنُ ما تكونُ . .
وأنت تجترِّينَ . .
مثلَ الشاةِ . .
مَجْدَكِ . .
في مراعي الجنس . .
أقبيةِ العذابِ . .
مداجنِ الأجيالْ!
وها هُوَ . .
نَسْلُكِ الرَّخويُّ . .
يأخذُ شكلَ . .
حاويهِ
ويطرحُ نفسَهُ . .
في سوقِ جلَّاديهِ . .
أيَّ بضاعةٍ . .
مطلوبةٍ . .
فيه
لصوصاً . .
شرطةً . .
شعراءَ . .
جلَّادين . .
قوَّادين . .
وعَّاظاً . .
سماسرةً . .
وتجترِّينَ . .
مثلَ الشاةِ . .
مجدَكِ!

ما الذي يُبقيكِ . .
غافيةً . .
علىٰ بَّوابةِ التاريخ . .
سيِّدتي؟!
أَفيقيْ!
وانْفضي عَنْ صدركِ . .
المُسْتَنزَفِ . .
المهدودِ . .
هذا الدودَ . .
وامْضي . .
مثلما أهواكِ . .
في الطُّرُقَاتِ . .
والغاباتِ . .
والفَلَواتِ . .
حتّىٰ تستعيدي . .
طُهرَكِ المسلوبَ . .
قامتكِ الصَّبيَّةَ . .
روحَكِ الأولى
أصيحُ بالوردةِ . .
لا تهرَبي
فاللَّيلُ . .
إنْ أغفى . .
هناكَ النَّهارْ!
لا بُدَّ أنْ تأتي
وإنْ صُودِرَتْ
مِنْ كلِّ رأسٍ . .
لحظةُ الاخْتيارْ!

طرابلس (ليبيا)



المحقّق

زهير هوّاري

الغرفة واسعة وفارغة من كلّ أثاث. مساحتها لا تتجاوز ٥ × ٤ أمتار. ولكنْ، لِمَ يُتعب نفسه في تحديد مساحتها وهو يعلم أنّه قد لا يغادرها على الإطلاق؟ ذرع الغرفة ذهاباً وإياباً مئات المرّات دون أن يدقّق في هذه المساحة الفارغة. كان جلّ ما يفعله هو أن ينظر إلى حذائه، أو يتطلّع من النافذة. واكتشف أنّ جلد الحذاء قد تشقّق في أكثر من موضع، وأنّ الاهتراء قد أصابَ أسفله، وأنّه لن يلبث طويلاً حتّى يبلى تماماً فيتسرّب الماء منه إلى قدميه.

ومن النافذة بدت السلسلةُ الجبليّة الجرداء. الأشجار قليلة وصغيرة، والصخور رصاصيّة في أغلبها. شاهَدَ فجواتٍ كلسيّةً بيضاء، وطرقاتٍ صخريةً قد شُقّت مؤخّراً باتّجاه القمّة. الصخور الرصاصيّة تلمع تحت أشعّة شمس كانون المتردّدة، وكتلٌ من الغيوم تجوب السماء في غير انتظام. وبدت المساحات الكلسيّة أشدّ بياضاً في فضاء مضيء. لم يحدِّثْ نفسه بصوت عالٍ كما كان دأبه في الماضي، كان كل ما يفعله هو أن يمشي ويمشي، وحين يتعب يجلس هنيهةً مدقّقاً في حذائه. ومن النافذة لمح أكواماً من الغيوم الداكنة التي تحرّكها الرياح.

كان رأسه أشبه ما يكون بسماء ذلك اليوم: أفكاراً تتلاطم ثمّ لا تلبث أن تتبدّد. وتصوّر نفسَه كومةً من الأحجار الكلسيّة الهشّة. وبدا رأسه الآن عبارةً عن غرفة شبيهة بالتي يقبع فيها: مجرّد مساحة خالية. أخرجَ علبة السجائر من جيب سترته وأشعل واحدة. بعد قليل ستنضمّ هذه السيجارة إلى ما سبقها من أعقاب سحقها حذاؤه. كرّر العمليّة مرّةً بعد مرّة. كان المكان صامتاً من الداخل. غير أنّه كان يسمع وقْعَ أقدام ثقيلة تعبر في الغرف المجاورة، وكان صوت المحرّكات المتنقّلة في الخارج يصل إليه.

أدرك أنّه لم يعد قادراً على حمل نفسه ومتابعةِ السير في الغرفة الضيّقة. فاستلقى على أرض الغرفة. وضع رجلاً فوق أخرى بعدما شعر بقسوة الرطوبة تخترقها كالصور الشعاعيّة، وراح يمتصّ دخانَ السيجارة وأفكاره. تراءت له حياته أمام عينيه مُذْ كان صغيراً يلهو في أزقّة القرية، وحتّى لحظة وجوده في هذا المكان. اكفهرّ وجهه. تدافعت الأسئلة في رأسه على غير انتظام. بدا كأنّه على حافّة الهستيريا: الأسئلة تندفع إلى رأسه، وجسده يصطكّ من البرد. نهض ثانيةً. ذرع الغرفة. وعرف بعد دقائق أنّ رجليه أعجز من أن تحملا جسمه. فألقى بجسده على أرض الغرفة من جديد.

كان ما يعذّبه أكثرَ من حياته، من عمره الذي أمضاه، هو هذا المصير الذي آل إليه. تراءت أمامه مشاهدُ مرعبة من حياته: دماءٌ نسيل من جراح، وجوهٌ مشدودة مُضرّجة، سكاكين، عصيّ، أسلحةٌ حربيّة، أسلحةُ صيد، أدواتُ عمل تتحوّل إلى أعتدةٍ تهوي على الرؤوس، غرقى يتمّ انتشالُهم فيمدّدون على ضفّة النّهر، أناسٌ يلفظون حياتهم بألم. شاهد أمام عينيْه ناراً متأجّجة تلتهم الناس، أناساً يحترقون ببطء. نفذت رائحةُ اللحم المحروق إلى رئتيْه، وحاصره ضيقُ التنفّس في الغرفة. ركض نحو النافذة. فتح الزجاج بسرعة. ارتطم وجهه برياح باردة. تراجع. مسح العرق عن جبينه براح يده. رأى نفسه كَمَنْ يقوم بعملين في وقت واحد: إبعادِ نقاط العرق عن متابعة سيرها باتجاه الحاجبيْن فالعينيْن، وإبعادِ أفكارِه تلك عن رأسه. كاد أن يسقط مغمياً عليه. تمالك نفسه. شدّ أعصابه. تناول علبةَ السجائر وراح يغنّي بصوت خفيض.

لم يعرف تماماً كيف استحضرتْ ذاكرتُه التي غارت هذه الأبيات؛ استحضرتها في ثناياها كماء المطر. وتأكّد له أنّ الأبيات التي يترنّم بها كان قد سمعها منذ ثلاثين أو خمسين عاماً. وعندما تحرّكتْ قدمه لتسحق عقب السيجارة، شعر بأنّه أحسنُ حالاً. رأى أطفاله كأنّهم يقفون أمامه في صورةٍ تذكاريّة، ثمّ ذرعتْ صورُهم ـ وهم فرادى ـ رأسَه، على نحو ما كانت خطواته قبل قليل تذرع الغرفة متعبةً. لم يقف عند مشهد بكائهم لحظةَ خروجه، إذْ عاد إلى مشاكساتهم التي لا تنتهي. وعادت الأسئلة تضجّ في رأسه: ماذا سيكون القرار بشأنه؟ وهو لا حول له ولا طول، لا يستطيع أن يدفع خَطَراً عنه ولا يقدر أن يسرّع فرجاً. عاد أطفاله إلى التراكض بعبث في ساحة الدار، وتدفّقت أسئلة حياتهم في رأسه: مَنْ، ومَنْ، ومَنْ؟

ولا بدَّ أنَّ واحداً منهم سيبقى للعام المقبل، ولذلك فإنَّه لا بدَّ من العمل، ولن تظلّ الأمور بهذا السوء.

شاهد نفسه ولداً أحمق في حقل والديه يتنصَّل من العمل كلَّما أمكنه ذلك. قبل أربعين عاماً ـ أو ربَّما أكثر قليلاً أو أقلّ، فهو لا يعرف بالضبط ـ ذهب حافي القدمين برفقة آخرين. كانوا رهطاً من الفلاَّحين الذين لا عمل لديهم في مثل ذلك الوقت. سرق عدّة أرغفة من معجن الخبز، ووضع ثلاثة أقراص من الجبن داخل الأرغفة، ولفَّها في رقعة قماش، والتقى الآخرين في الطرف الجنوبي للقرية، ومن هناك ساروا معاً. لكنّهم ما إنْ ابتعدوا مسافة كليومترين عن القرية حتّى شعروا بالخوف، فصاروا يغنُّون للقاوقجي ويمشون. وظلُّوا يمشون حتى تعبت عشراتُ القرى من مشهد هذه المجموعة التي تمرّ على بيوتها لتشرب وتتابع السير. وعندما وصلوا كانت حصى الطرقات قد أكلت من أقدامهم الكثيرَ من اللحم الميّت. وصلوا في عشيّة أحد الأيّام، وعادوا صبيحة اليوم التالي. كان كلّ ما فعلوه هو أنّهم سجّلوا أسماءهم وأُطعموا وقيل لهم: «في حالة الحاجة إليكم سنذهب نحن إليكم». عندما قفل إلى المنزل أخذت أمّه تشمشمه. قالت إنّها تعاركت مع أبيه: فهو يريده أن يذهب وهي لم تعرف أنّه فعل ذلك.. لا تريده أن يموت. قالت «إنَّ أباك لا قلب له مع أنَّه قال إنَّه يحبّك أكثر ممّا أحبّك».

ذكريات تدافعت في رأسه... التفت إلى ذاته، فشاهد نفسه ملقى في غرفة غير مقفلة وهو لا يستطيع الخروج منها. كان يبحث عن أجوبة لا يجدها. ظلّت علامات الاستفهام تحوم في فضاء الغرفة البارد دون جدوى. لم تعد المسألة بالنسبة له مسألة فلسطين؛ فقد باتت إسرائيل في مسامّ كلّ جلد في لبنان. وهو الآن رهينة قرار ينتظره. كان يردِّد: الخيانة.. الخيانة.. ويرتاح من عبء الأسئلة التي تثقل عليه سنواته. الخيانة منذ عبد الله حتّى من ومن ومن؟.. لم يشعر بحقد على أولئك الكبار، بل على أولئك الصغار الذين كان يراهم أمامه صباح مساء: ذئاب رماديّة تجوب طرقات القرية تبحث عن فريسة ما، منع تجوُّل، مراقبة الناس، ضرب هذا، تهديد بقطع لسان تلك، ابتزاز أموال، تهجير من لا يوافق على آرائهم، سوْق الناس لحضور المهرجانات السياسيّة، وكلمات كالسياط حول التحرير واللبناني ـ اللبناني وديموقراطيّة المؤسّسة. بل لقد جرت أكثر من ثلاث محاولات لاغتياله: في إحدى المرّات سمع الرصاص يئزّ قرب أذنه فانبطح على الشوك؛ وفي المرّة الثانية اخترقت رصاصةُ قنصٍ جدارَ الغرفة حيث كان يجلس؛ وفي الثالثة أصابت قذيفة صاروخيّة بابَ المطبخ حيث كان يعكف على إعداد قهوة الصباح.. ومع هذا، فقد كان يعتقد أنّهم أجبن من تنفيذ الاغتيال..

«إرهاب، ممكن. اغتيال، لا»، هذا ما كان يقوله. وكان يجيبهم عندما يقولون إنّهم «على الأرض» أنَّ حذاءه على الأرض هو أيضاً، وأنَّ أحداً لا يستطيع رفعه عنها دون إرادته هو. فجنَّ جنونهم وكشّروا عن أنيابهم وازدادوا عدوانيّة..

أشعل سيجارة جديدة، وعاد ينظر إلى مساحة الغرفة، إلى جدرانها المطليّة بالكلس الأبيض. كان يودُّ أن يذهب إلى الجندي ليسأله أن يطلب من الضابط أن يبدأ التحقيق معه بأسرع وقت ممكن. لكنَّ الجندي كان قد أمره عندما أدخله إلى الغرفة بأن يبقى في مكانه حتّى يأتي في طلبه. شعر أنَّ أهمَّ إنجاز حقَّقه هذه المرّة هو أنَّه أحضر معه ثلاث علب سجائر؛ ففي المرّة السابقة عندما احتجز في مركز التحقيق عانى هو والمحتجزون الآخرون من فقدان السجائر، وقد أزعجه ذلك أكثر من انعدام الطعام والماء. وأمّا الآن فباستطاعته أن يدخِّن ويدخِّن ويجعل أرض الغرفة مسرحاً للبقايا المسحوقة. لكن وفرة السجائر لم تضعه خارج دائرة المكان الذي يطبق على صدره. لقد وجد نفسه ضعيفاً، بل إنَّ جسده كان أشبه ما يكون بعمود مهشّم أعجز من أن يسند حياته الموشكة على السقوط؛ عمودٍ من خشب الحور الذي استوطنه السوسُ سنواتٍ وسنوات، عمودٍ قابل للانهيار في أيِّ لحظة. تناول من جيبه حبّتي «پانادول» وبلعهما دون ماء. عاد إلى المشي، ارتمى على الأرض ككومة من التعب. حدّق في سقف الغرفة، أمسك جبينه بأصابعه. ضغط على صدغيه علّه يساعد الدواء على طرد الصداع وأفكاره المضطربة. شعر ببرودة غير عاديّة، ودَّ لو أنَّ هناك فراشاً لكي يتدثّر بأغطية ثقيلة. نهض ثانية، وقف أمام النافذة. أمسك بحديدها الدائري المصنوع على شكل أوراق أزهار، نظر إلى الجرود والمرتفعات البعيدة. تدافعت الدموع في عينيه، بدت حياته كتلك المرتفعات التي تبدأ من القمّة ثمّ لا تلبث أن تندفع بانحدار مرعب نحو الأسفل. ودَّ لو يموت في هذه اللحظة، لو أنَّه مات منذ وقت طويل. نظر إلى وجهه في زجاج النافذة، وأخذ يدقِّق في تفاصيل وجهه. تذكّر نفسه بعد غياب طويل، فمنذ أشهر ـ ربَّما ـ لم يقف أمام المرآة. شاهَدَ تجاعيدَ باهتةً، بياضاً كالكلس على رأسه، عينين متهالكتين، خدّين متهدّلين، ذقناً مقوَّسة. لم يكن يتصوَّر نفسه على هذا النحو. كاد أن يسقط على الأرض. اتّكأ على النافذة، ووضع رأسه بين راحتيه. دخلت موجات متلاحقة من الهواء البارد تحت ياقة قميصه.

عاد إلى الماضي. كان طموحه أن يصبح إنساناً عظيم الشأن، ربّما بطلاً يخوض المعارك. استهوته شخصيّة سلطان باشا الأطرش وفروسيّته أمام جيش حديث، وحفظ الكثير من الأشعار التي كان

يردِّدها الثوّار الذين بلغوا حافّة القرية. كثيراً ما تحدَّث عن ثورة الطرشان. وحين مات قائد الثورة السوريّة منذ سنوات، ذهب إلى جنازته، وشاهد المئات يبكون ولم يكونوا يومها في غرف مقفلة كالتي هو فيها الآن. لقد ولّى زمن البطولة.

عندما نظر إلى الزجاج مرّةً ثانية شاهد وجهه وجه حصان هرم، لم يعد له من صورة الحصان إلّا تلك القوائم المرتفعة، وأمّا الجسد فمساحة من ضعف متلاصق تحت تأثير الغضون ودبيب الأيّام. مسح براحة يديه وجهه. نظر ثالثةً في الزجاج فرأى وجهه سلاسل من هزائم تطوّقه تماماً. حتّى حياته الخاصّة، حياته الخاصّة هذه، لم يعد لها من وجود، غارت في القاع هي الأخرى عندما أهيل على زوجته الترابُ الرطب. جلس تحت النافذة مباشرة. تسلّلت حبّاتُ مطر تساقطت على رأسه ورقبته. سوّى كوفيّته البيضاء حول عنقه ثمّ نهض ثانية لينظر إلى البعيد.

عندما طُرق البابُ خفق قلبُه بقوّة. أشار عليه الجندي بالخروج. أخذ من السيجارة نفساً عميقاً، ثمّ قذف بها من النافذة. سار وراء الجندي، عَبَرَ ممرّاً واسعاً. كان يتصوَّر بعد ساعات الانتظار تلك أنّه لن يقوى على المشي. الآن يمشي، وبشكل مقبول. طرق الجنديُ بابَ الغرفة، ثمّ دلف إلى الداخل. انتظر هو خارجاً. فتح الجندي الباب وتركه مفتوحاً وراءه مع إيماءة له بالدخول.

لم يجد الكابتن «نعيم» أمامه، وهو الكابتن الذي يعرفه لكثرة ما تردَّد عليه. كان الكابتن نعيم في حوالي الخامسة والثلاثين من عمره، طويل القامة، عريض الكتفين، ذا وجه مستدير وشاربين كثّين وذقن حليقة على الدوام. وأمّا هذا الذي أمامه فهو قصير القامة، يميل شعره إلى الحمرة، يخفي عينيه بنظّارة سوداء سميكة، هندسي الوجه في تقاطيع حادّة كأنّما قد حُفرت بسكّين. حيّاه، لم يردّ عليه، بل اكتفى بإيماءة من رأسه. وقف منتصباً أمامه. استدار المحقِّق إلى رفوف حديديّة وراء المكتب الذي يجلس عليه، وتناول ملفّاً أصفر عليه أحرف بالعبريّة. وضعه أمامه على الطاولة، حلّ الشريط الذي يطوف بالكرتون المقوّى. فتح الصفحة الأولى، ثمّ شرع يقرأ بصمت. تناول قلماً من المقلمة، وضع خطّاً تحت إحدى الكلمات ثمّ أعاده إلى مكانه. تابع القراءة بحركة بطيئة من شفتيه. بدا المحقِّق هذا مختلفاً عن المحقّقين السابقين الذين التقاهم. فقد كان وراء المكتب أشبهَ ما يكون بجرذ سقط في إناء من الخلّ المصبوغ ـ كالذي يستعمل في عمل المخلّلات ـ ثمّ أُخرج منه بصعوبة. مآقيه نافرة، نظّاراته سوداء، ثيابه مشدودة إلى جسمه، حركاته لا يمكن أن تصدر عن مثل هذا الجسم الضئيل. بل إنّ عينيه اللتين تتنقّلان بين السطور لم يكن باستطاعة السجين أن يشاهدهما.

التفت المحقّق ناحيةَ اليمين، تناول جرساً كهربائيّاً صغيراً، وضغط عليه. حضر الجندي، فأشار عليه أنْ يُعدّ له فنجانَ قهوة. تابع انهاكه في قراءة الملفّ. حدّق الرجل الستّيني إلى الملفّ الموضوع على الطاولة أمام الضابط. قدّر صفحاته بمائة أو أكثر. ماذا عساه أن يكون فيه، وعمّا يتحدَّث؟ شعر بالضجر الممزوج بعصارة الإذلال. وضع يده في جيبه، تناول سيجارة، أخرج الولّاعة من الجيب الأخرى. ضغطت إبهامه على ترس الولّاعة، صدر صوت وخرجت شعلة صغيرة. أشعل السيجارة. رفع المحقِّقُ رأسَه، قال له بعربيّة آمراً «أنتَ بتطفي السيجارة». فعل. عاد المحقّق إلى القراءة. أحضر الجندي فنجانَ القهوة وكوب الماء، ووضعهما أمامه على الطاولة. فتح المحقّق جارور المكتب، أخرج علبة سجائره، أشعلَ واحدةً، وأخذ ينفث دخانها في أجواء غرفة مضاءة نهاراً. نظر الرجل الستّيني في فضاء الغرفة. كانت حركة الدخان لولبيّة، دوائرَ تتداخل بأخرى، أشكالاً ملتوية لا تلبث أن تتحدَّد وتتحلَّل. حركة الدخان تشبه أفكاره، بل تشبه حياتَه المضطربة على كلّ صعيد. شعر بتعب من هذا المحقّق الذي لا يملُ القراءة. «لقد كان بإمكانه أن يتركني في الغرفة، أذرع أرضها خطواتٍ وتعباً وتشاؤماً حتّى ينتهي من القراءة. كان بإمكانه أن يفعل ذلك، ويتركني أجترّ سجائري وحزني على مهل». تصاعد تعب رجليه إلى رأسه. تصوَّر أنَّ أوتارهما قد انقطعت، فسقط على الأرض. ضغط على أسنانه. رفع رأسه إلى السماء. أقنع نفسه بضرورة التماسك. أمضى وقتاً طويلاً ينقّل ناظريْه بين وجه المحقِّق وملفّات المكتب. كان في أحيان كثيرة يوجِّه نظرة نحو هذه الزاوية أو تلك، يرى أمامه أو لا يرى شيئاً. عرف أنَّ قواه تنهار أمام برودة هذا المحقِّق الذي يقرأ السطور كمن يتهجّى كلّ حرف فيها. لمعت في رأسه فكرة الطلب إلى المحقِّق بأن يأذن له بالجلوس. جاءه الجواب صفعةً على وجهه: «أنتو العرب حمير». وتابع الضابط قراءة الملفّ.

لم يدر كم من الوقت مرَّ على وجوده في المكتب، لكن المدّة الزمنيّة كانت أطول من أن يحتملها. إنّه يقف في مواجهة المحقّق تقريباً، والأخير يقرأ ويدخِّن. عدّة سجائر أشعلها وأطفأها، وهو ينظر إليه، والمحقِّق لا يرى أمامه سوى السطور وأحرف متلاحقة مطبوعة على الآلة. كانت عادته اللّاإرادية تُلحّ عليه بالتدخين، وكان يعلم أنَّ المحقِّق سيعود إلى توجيه الكلمات القاسية له. قرَّر ألّا يسمع المزيد من الإهانات. شعر أنَّ ريقه قد جفّ، وأنَّ طعم الأسنان الذي يضعه في فمه قد أصبح قطعة حجر جافة، وأنَّ لسانه

قد غدا قطعة لحم مقدَّد كالـذي يعرفـه. المحقق يتنقَّل بـين السطور والمقاطع والصفحات، وهو يتنقَّل بين الخوف والرعب واليأس. كان عطشه وحاجته إلى السيجارة يلحَّان عليـه. تمالـك نفسه ثـانية. ولم تلبث الأمـور أن دفعته إلى حـدود التهوّر. مـاذا لو هجم عـلى هـذا الجسـد الذي يحمـل رأساً؟ مـاذا لو أمسـك بـالـطاولة الصغـيرة التي أمامه، أو بالتمثال النصفي، وهوى بهما على هذا الرأس الذي يضع نظّارتين سوداوين؟. ماذا؟. الموت؟. ليكن. حاول أن يحثَّ غـددَه الفميّة على إفراز الريق، ليـرطّب حنجرتـه، ليبتلع غضبه وحقـده، ولكن دون جدوى. كان فمه يتمزَّق من الداخل. وشعر بأنَّ كيانه قد أصبح ثوباً خَلقاً، تعجز خيـوطه عن التماسك أمـام ضغط هذا المحقِّق. نظر إلى زجاج النافذة، شاهد حبّاتِ المطر تترنَّح في طريقها نحو الأرض. تمنَّى لو كـان باستـطاعته الخـروج من هذا المكـان، كي يرفع رأسه نحو السماء، فيفتح فمـه للقطرات السـماويّة. لقـد باتت الحريّة تتراءى له على صورة شربة ماء وسيجارة فقط. إنَّه لا يـطمع في الكثير: السيجارة، وشربة الماء، والجلوس ساعة يشاء، والوقوف ساعة يـريد. رأى نفسـه مصلوباً دون مسـامير بـإرادة هذا المحقِّق، مصلوباً في الهواء، معلّقاً في الفراغ، في فضاء الغرفـة دون أن تكون ثمّة حاجة إلى يدين مثقوبتين بالمسامير. لم يعد يسمـع سوى حفيف أوراق الملفّ؛ كـانت كالشفـرات القاطعـة التي لا عمـل لهـا سـوى تمزيق قلبه من الداخل.

«ماذا تريد منّي»؟ قالها بعصبيّة واضحة، وكأنّـه يريـد من المحقِّق أن يلتفت إلى وجوده، أن يدرك أنَّ إلى جانبه إنساناً عـلى الصليب. انفجرت جملتُهُ القصيرة في فضاء الغـرفة كقـذيفة ضـالّة في مكـان لم يتعود دويَّ القصف. لكن المحقِّق لم يستجب إلى السؤال/التحدّي الذي أراد به صاحبه استدراجَه إلى المواجهة. كلّ ما فعله أنّه رفع رأسه عن الملفّ، نظر إليه، شعر بعينيه تتحرَّكان وراء الزجاج الأسود، ثمّ عاد إلى القراءة مسطّراً قلمه تحت كلّ ما يراه هامّاً.

هل يصرخ في وجه المحقِّق ثانية، وثـالثة، أم يسكت؟ لم يـدر ما يفعل. قرَّر الانتظار. عادت الصفحات تنقلب بين أصابع الضـابط بالوتيرة البطيئة عينها، وعـاد يراقب رأسَ المحقّق وتفـاصيل وجهـه. شعر بألم حـاد في رجليه، وبتجمّـد الدمـاء في عروقهـما، وأيقن أنَّه لا يقف عليهـما وإنَّما عـلى عكَّازين خشبيّـين. تمنَّى لو يستـطيع الجلوس على أرض الغرفة، كي يدلكهما بعض الوقت، وتمنَّى لو يتمّ السماح لـه بالمشي في أرض الغرفة. قدَّم رجله اليسرى وأرجع اليمنى علّه يشعر بتحسُّن، لكنّه لم يفلح. لم تكن رجلاه هما اللّتان يشغلان فكره، بـل هذا الذي يجلس أمامه. عندما كـان ملقى وحيداً في الغـرفة، كـان هاجسه الوصول للمثول أمام المحقِّق. لكن مـا يُلحّ عليه الآن هـو متى ينتهي هذا المحقِّق من القراءة. هو لا يدري تماماً: ربَّما ساعـة، ساعتيْن. أكثر، أقلّ. . شعـر أنَّ دقيقة واحـدة تمرّ بـه على هـذا النحو أطولُ من عمره بأسره، أشدُّ وقعاً من مصاعب حياته. وعاوده ضيقُ التنفُّس والشعور بالوهن. تصور أنَّ انهيـاره مسألـة لحظات مقبلة لا أكثر. المحقِّق يضع رأسه في الملفّ ويتابع القراءة.

«أريد أن أشرب»، قالها بحشرجة، تدلّ على أنَّ حركة اللسان في الفم قد باتت صعبة تماماً. كان يعتقد أنَّ المحقِّق لن يردّ عـلى سؤاله هـذه المرّة أيضـاً. استدار الأخير برأسه إلى الجهة التي صـدر منهـا الصـوت. عـاجله بسؤال ثـان: «هـل ستتـأخـر بـالقـراءة»؟. خلع المحقّق نـظّارته السـوداء عن وجهه، فـظهـرت آثـارُ حـروق قـديمة التهمت حاجبيه. فرك جبينه، وصوّب نظراتـه إليه. «أنـا ما بيحبّ اسمـع الصـوت مـرّة ثـانيـة، لا داعي لأن يُضرب من هـو في مثـل سنّـك». تابـع الأوّل: «سأنتـظر في الغرفـة المجاورة وعنـدما تنتهي سآتي إليك». ثارت ثائرة المحقِّق عندما سمع القرار الذي نطق به. ضرب بيده على طاولة الفورمايكـا. تموّج مـاء الكأس. اهـتزّ فنجان القهوة، ارتجّ الملفّ، وابتعد القلمُ بوصاتٍ عن موضعـه «أنت هون بيبقى، وأنـا لمّا بيسـأل بتجاوب وبس». قـال جملتـه بحـدّة ووضـع النظارة على وجهه ثانية وجلس على الكرسي.

ضغط على أسنانه، مرّة، مرّتيْن، ثلاثاً. عـاوده الوهن. لمـاذا لم يتناول طعامه هذا الصباح؟. لقد كان يعلم أنّه سيـأتي إلى المحقِّق، ومع ذلك فقـد اكتفى بفنجان القهـوة. لم يفكّر أنّـه لو أكـل وشرب الشاي فسيضطرّ إلى دخول الحمّام، وبذلك يصبح تصريفُ ما بجوفه مشكلة. لم تأته مثـل هذه الفكـرة لتمنعه من تنـاول فطوره. كـلّ ما فعله أنَّـه جلس وحيداً يشرب قهـوة أعدّهـا بنفسـه، وكـان يـدخِّن ويغنّي. وعندما نظر إلى الساعة خرج من البيت نحو الساحة، ومنها استقلّ أوّل سيّارة متّجهة إلى البلدة المجاورة لمركز التحقيق، دون أن ينسى أن يضع عدداً من علب السجائر في جيب سترته.

عاد إلى لعبة انـتظار المحقِّق من قراءة التقـرير. حـركات المحقّق أصبحت روتينيّـة لكثرة مـا راقبها. هـو يعلم المللَ الـذي تستغـرقـه عمليّة قراءة الصفحـة الواحـدة، ويعلم الحركـة التي يقوم بهـا حين يقلب الصفحة، وكيف يدفـع بجسده تحت الـطاولة، ويحني جـذعه كي يصبح رأسه قريباً من أعلى الصفحة. كـلّ هذا حفـظه عن ظهر قلب. وحفظ أيضاً أنَّ معتقل «أنصار» ليس شيئاً مخيفاً بالمقـارنة مـع ما يعانيه الآن. فهناك يستطيع أن يلقي بجسده في الخيمة كما يشاء، ويجد من يتحدَّث إليه. . هناك لن يكون وحيداً، وأمَّا هنا فالصمت

المرعب الذي يضفيه هذا الكائن الجالس أمامه يكاد يصيبه بحالة من الهستيريا.

تمنّى لو أنَّ المحقّق يبدأ بتوجيه أسئلته إليه فوراً. يجيب، لا يعجبه الجواب، يصرخ في وجهه، يردّ بغباء، يعود إلى الصراخ، يتقدَّم نحوه، يندفع بجذعه نحوه، يضربه على وجهه. صفعات يد المحقّق أهون عليه من هذا الصمت. عرف أنَّ هذا لن يحدث. تذكَّر أنَّ شاحنات ملغومة انفجرت في مراكز للاستخبارات. لو أنَّ واحدة منها تنسف المكان، فيتشظّى هذا الكائن الغرائبي الذي يجلس أمامه. عرف أنَّه هو نفسه لن ينجو، لكن ما همَّ مادام هذا الذي يرتدي النظّارة السوداء سيُنسف. تنشّق بعمق، عاد يراقب حركات الضابط وهو يدفع بفنجان القهوة إلى شفتيْه، يشعل سيجارة، يرطِّب فمه من ماء الكوب، ينظر بصمت إلى الأسطر، وهو يُقلِّب الصفحة.

لو يرجع إلى البيت بعد هذا الامتحان، لو يرجع إليه، سيسخّن ماء، يضع رجليه فيه، يستلقي على الصوفا بجوار نار الموقد، يتناول عشاءه، لن يذهب إلى السهرة، إذا ما جاءه ضيوف فسيسهر معهم، يشربون القهوة، ثمّ يعود إلى ارتمائه على الكنبة، يشعر بنعاس يتسلَّل إليه، يغرق في النوم قبل أن يحضر له أحدهم الفراش، أو ينهض هو لإحضاره. لو... شعر بشوق كبير لإلقاء رأسه على كتف زوجته الميّتة، والبكاء كطفل صغير.. ذهب بعيداً في رحلة ذكرياته. أدرك أنَّه يشعر بحنين إلى بيته، إلى حياته الخاصّة. قد يكون متشائماً من إمكانيّة عودته إلى البيت. ومع ذلك فقد يرجع، هو لا يدري والمحقِّق لم يفتح فمه بعد لينطق بالحكم مرّة واحدة. كلّ ما يفعله أنّه يقرأ، بل إنّه لا ينظر إليه، ليستشفّ من نظراته موقفاً ما. آه لو يرجع إلى البيت، أو يذهب إلى «أنصار»، كلّ ما يريده هو أن يعرف، أن يعرف شيئاً بعد هذه القراءة التي لا تنتهي.

قطع كلامَ المحقّق تتابعُ الذكريات والأسئلة التي لا تنتهي.

□ انتهيت من قراءة ملفّك الآن. جئتُ من مسافة طويلة لأحقِّق معك. هل تريد سيجارة، شربة ماء، طعاماً قبل أن نبدأ؟ لقد تعبتَ. أنت رجل كبير في السنّ ولا أريد أن أزعجك.

ـ لا. لا. لا أريد أيّ شي ممّا ذكرت، أريد فقط أن تحقِّق معي.

□ هل أخبرت أحداً بمجيئك إلى هنا؟

ـ لا، لم أخبر أحداً.

□ لن أطيل عليك، لديّ أعمال كثيرة، كلّ ما تعرفه عن نفسك نعرفه عنك. أين تذهب ومع مَن تلتقي وتتعاون؟

ـ لا أتعاون مع أحد ممّن تظنّ.

□ ليس ما تقوله صحيحاً. هل ستتعاون معنا؟

ـ لم أتعاون مع سواكم لأتعاون معكم!

□ ليس لديَّ وقت طويل. أسألك قبل أن أقفل الملفّ: هل ستتعاون معنا؟

ـ أجبتك عن السؤال.

نادى الجندي. فتح الملفّ. كتب في نهاية إحدى الصفحات كلمات، وقَّع تحتها بسرعة. نظر إلى الجندي، نظر إلى وجه الرجل. أعاد الملفّ إلى المكان الذي سحبه منه، وخرج من الغرفة.



معارك فكريّة

المثقّفون والسلطة في روايات التجربة النّاصريّة

محمود أمين العالم

نشر الأستاذ الكبير محمود أمين العالم القراءة التالية لكتاب سماح إدريس المثقّف العربي والسلطة ـ بحث في روايات التجربة النّاصريّة في جريدة الوطن (الأحد ٢٦ يوليو ١٩٩٢). وفيما يلي نصّ ما كتبه الأستاذ العالم:

في هذه الأيّام التي نحتفل فيها بمرور ٤٠ عاماً على قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، رأيت أن أشرك قرّاء الوطن معي في قراءة كتاب قيّم صدر حديثاً عن التجربة النّاصريّة، برغم أنّ هذا الكتاب بطبيعة موضوعه لا يكاد يُبرز من هذه التجربة الغنيّة إلّا الجانب السلبي منها الخاص بقضيّة الديموقراطيّة، دون جوانبها الوطنيّة والاجتماعيّة التقدميّة المختلفة. والكتاب في الحقيقة ليس كتاباً عن التجربة النّاصريّة في ذاتها، إنّما هو يعرضها من خلال مواقف شخصيّات بعض الروايات الأدبيّة المصريّة التي كانت هذه التجربة موضوعاً لها بشكل مباشر أو غير مباشر. وعنوان الكتاب هو **المثقّفون العرب والسلطة ـ بحث في روايات التجربة النّاصريّة** (دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢). على أنّه في الحقيقة يقتصر على المثقّفين المصريّين وإنْ أقام في نهاية الكتاب تماثلاً سريعاً بين الروايات المصريّة والروايات العربيّة عامّة من حيث مواقف شخصيّاتها من السلطة. ومؤلّف الكتاب شاب لبناني مفكّر نابه هو الدكتور سماح إدريس الذي يهدي كتابه إلى والديْه الأديبيْن العزيزيْن عايدة مطرجي إدريس والدكتور سهيل إدريس.

ويتناول الكتاب أكثر من عشرين رواية مصريّة، وإنْ كان بينها روايتان للأديب الأردني الراحل غالب هلسا هما **السؤال** و**الروائيّون**. وهما روايتان كتبهما غالب هلسا في القاهرة شأن العديد من رواياته. فلقد عاش في القاهرة أكثر من عشرين عاماً. والروايتان مهمومتان بمواقف المثقّفين من السلطة النّاصريّة. ولهذا فالمؤلّف عدّهما من الروايات المصريّة. وأمّا بقيّة الروائيّين الذين تناولهم كتاب الدكتور سماح فهم نجيب محفوظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي وفتحي غانم ويحيى حقّي ويوسف السباعي وصنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني. ونلاحظ تنوّع الأسماء الذي يمثّل اتجاهات فنيّة وايديولوجيّة مختلفة. والبحث ينتسب في الحقيقة إلى ما يمكن تسميته بسوسيولوجيّة الأدب. ولقد اختار الدكتور سماح الرواية موضوعاً لبحثه، لأنّ الرواية قامت ـ كما يقول ـ «بدور رائد في تمثيل الواقع السياسي الاجتماعي خاصّة، وفي إعادة خلقه، إلى جانب تمثيلها مختلف



وجهات النظر التي تبنّاها المثقّفون إزاء هذا الواقع» (ص ١٩). فالرواية العربيّة على خلاف المسرح والشعر «قد أتاحت للكتّاب - بفضل مساحتها الواسعة وتقنياتها المتعدِّدة - أن يُفيضوا في التعبير عن أمور هي على سبيل المثال لا الحصر: عذاب المثقّفين في السجن، ومعاناة جلّاد السلطة، وصراع المثقّفين فيما بينهم وترابط السلطة السياسيّة والبطريركيّة والجنسيّة، وعيوب اليسار الماركسي» (ص ٢٠). ولعلَّ هذه الأمور التي تعرَّضتْ لها الرواية المصريّة - والعربيّة عامّة - قد كانت مثار الاهتمام خلال السنوات الأخيرة؛ فلا أقلّ من سبعة مؤتمرات انعقدت تبحث في موضوع واحد هو المثقّفون العرب والسلطة، كما تحفل المكتبة العربيّة بالمقالات والكتب عن هذا الموضوع عينه(...) «ويكاد المثقّفون العرب يوحون، بغضّ النظر عن مشاربهم السياسيّة، بالاتحاد في مواجهة ما يبدو وكأنّه سلطة عربيّة واحدة طاغية» (ص ٢٠ - ٢١).

وفي الروايات المصريّة، وفي المرحلة النّاصريّة بوجه خاصّ، برزت أزمة العلاقة بين المثقّفين والسلطة، منذ بداية قيام ثورة يوليو عام ٥٢، ثمّ تضاءلت الأزمة وخفتت بعد ذلك بل تحوّلت إلى تحالف وعمل مشترك في مرحلة ١٩٥٥ - ١٩٥٦ (مرحلة باندونغ وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي)، ثمّ تفاقمت الأزمة من جديد في أعوام ٥٨ - ٥٩ مع اندلاع الثورة العراقيّة، ثمّ تضاءلت وخفتت مرّة أخرى في أعوام ٦١ - ٦٦ رغم وجود الشيوعيّين في السجون في السنوات الأولى منها، وهي مرحلة التأميمات الكبيرة، ثمّ عادت إلى التفاقم بعد هزيمة ١٩٦٧. وخلال هذه المراحل عبّرت الرواية المصريّة - بشخصيّاتها الفنّيّة المختلفة - عن مواقف المثقّفين المصريّين من النظام النّاصري. وهكذا أخذت دراسة الدكتور سماح في تحديد خصائص المثقّفين وعلاقاتهم بالنظام. ولم يتخذ الدكتور سماح الايديولوجيّة معياراً لتحديد العلاقة بين الشخصيّة الروائيّة والنظام سواء من حيث الشكل أو المضمون، وإنّما حرص على استخدام التقسيمات العلائقيّة دون أن يستبعد العامل الايديولوجي. فمن النادر - كما يقول - أن نجد شخصيّة روائيّة ماركسيّة هروبيّة تتجنّب السياسة؛ ومن النادر أن نصطدم بشخصيّة إخوانيّة مؤيِّدة لعبد النّاصر (ص ٦٧). ومع ذلك فإنّ التقسيم العلائقي - في تقديره - أكثر قدرة على تحديد الفروق الدقيقة في المواقف دون أن يعني هذا أنّه تقسيم نهائي جامد؛ فهناك تداخلات بين مختلف الأقسام. وهكذا يقسّم د. سماح الشخصيّات الروائيّة بحسب علاقتها بالنظام إلى سبعة أقسام هي: ١ - الشخصيّة الموالية ولاء مطلقاً للنظام، ٢ - الشخصيّة الاعتذاريّة، ٣ - الشخصيّة الموالية ولاءً نقديّاً، ٤ - الشخصيّة الرافضة، ٥ - الشخصيّة الهروبيّة، ٦ - الشخصيّة الانتهازيّة، ٧ - شخصيّة المُستعْدَى. ويتعرّض لكلٍّ منها عرضاً سريعاً على حساب الكثير من التفاصيل والتحليلات المهمّة التي تزخر بها هذه الدراسة التي تتجاوز الثلاثمائة صفحة.

الشخصيّة الأولى هي الموالية ولاءً مطلقاً، ويتبيّنها البحث في بعض النماذج في **المرايا** لنجيب محفوظ وفي رواية **ليل له آخر** ليوسف السباعي. ففي **المرايا** نجد صادق عبد الحميد وقدري رزق اللذين يؤيّدان كلّ ما ذهب إليه النظام بما في ذلك تعاونه مع أميركا وحلّه للأحزاب وتحوّله نحو الكتلة الشرقيّة إلى غير ذلك (ص ٦٨ - ٧٠). وأمّا في رواية يوسف السباعي فمن الطبيعي - وهو رجل النظام - أن نجد جميع شخصيّات رواياته بشكل عام موالية ولاءً مطلقاً. وفي رواية **ليل له آخر** هناك شخصيّتان بارزتان هما حمدي (وهو جندي مصري) وحسّان (وهو سوري يمقت الشيوعيّين والبعثيّين) إلى جانب شخصيّتي سهير ونادية. نتبيّن في هذه الشخصيّات الروائيّة قمّة الإيمان الأعمى بالقائد. على أنّ د. سماح لا يقف في دراسته عند الإشارة للطابع العام للشخصيّة وإنّما يحرص كذلك على تحليل هذا الموقف. ففي هذه الشخصيّة الموالية بشكل مطلق يتبيّن سمة التعالي إزاء المثقّفين الآخرين فضلاً عن السعي للتقرُّب من مركز القرار.

والشخصيّة الروائيّة الثانية هي الاعتذاريّة التي تحرص دائماً على تبرير أخطاء النظام النّاصري أو تلطيف هذه الأخطاء. ويشير الكتاب بوجه خاصّ إلى رواية **صحّ النوم** ليحيى حقّي، التي تكاد أن تكون - في تقدير المؤلّف - نموذجاً للاعتذاريّة. فالرواية تبرِّر ما يُتّهم به القائد من عزلة عن الجماهير بأنّ «من أراد أن تكون له نظرية شاملة فليس أمامه إلّا أن يترك السهل ويرتقي قمّة الجبل» (ص ٧٦)؛ إلى غير ذلك من الأمثلة العديدة في الرواية. على أنّ هناك نوعاً آخر من الاعتذاريّه يسعى لإلقاء اللوم على الجماهير لما يحدثُ من أخطاء. فنقصان وعي الجماهير السياسي هو المسؤول عنها. كما يُلقى اللوم كذلك على الحاشية البيروقراطيّة الانتهازيّة والعناصر الرجعيّة داخل النظام التي تحوّل بين عبد النّاصر والناس. وعلى هذا فداخل النظام حكومتان: حكومة عبد النّاصر وحكومة بقايا الإقطاع

وجهاز الأمن. ولعلّنا نجد النموذج على ذلك في رواية **الفلاّح** للشرقاوي.

على أنّ الملاحظ أنّ الدكتور سماح لا يكتفي بتحديد الشخصيّات الروائيّة التي تتّسم بهذه السمة الاعتذاريّة وإنّما يدخل في حوار معها محاولاً بالمناقشة المنطقيّة دحض منطقها الاعتذاري. فنراه يقول مثلاً إنّ القول بالحكومتينْ زعم، لأنّهما ليستا في الواقع شديدتي الافتراق الواحدة عن الأخرى (ص ٨٤). وسوف نلاحظ هذا في الكثير من المواضع في الكتاب، حيث يتدخّل المؤلّف لا لتفسير الظاهرة في تجلّيها الروائي الفنيّ وتحديد دلالتها، وإنّما لمناقشتها؛ وهذا ما يجعل منه شخصيّة أخرى من شخصيّات الرواية وإنْ يكن من خارجها!

والشخصيّة الثالثة هي الموالية ولاءً نقديّاً أو الموالية بتحفُّظ. ويلاحظ د. سماح أنّ عدد الموالين بتحفُّظ أكثر من عدد الموالين ولاءً مطلقاً ومن الاعتذاريّين، وإن تبيّن كذلك تقاطعاً وتداخلاً بين الاعتذاريّين والموالين بتحفُّظ والرافضين.

ويرى المؤلّف أنّ **المرايا** لنجيب محفوظ تكاد تعبِّر في كلّ قصصها (وهو يعتبرها رواية واحدة رغم تعدُّد لوحاتها القصصيّة) عن تأييد متحفّظ للمؤسّسة النّاصريّة، ويفسِّر هذا بطغيان صوت الراوي على شخصيّاتها (ص ٨٨): فالراوي في موقف وسط بين الرفض المطلق والولاء المطلق، وهذا ما يفضي في النهاية إلى هذا الموقف الولائي النقدي. ويحلّل المؤلّف أربع شخصيّات في **المرايا** معبِّرة عن هذه الشخصيّة، هي عزمي شاكر (شيوعي) ومجيدة عبد الرزاق (شيوعيّة) وكامل رمزي (شيوعي) ونادر برهان (وفدي). كما يتبيّنْ في رواية **الكرنك** لنجيب محفوظ أيضاً، الشخصيّةَ نفسها في كلّ من اسماعيل وزينب، ويتبينّ هذه الشخصيّة الروائيّة في **الباقي من الزمن ساعة** لنجيب محفوظ في شخصيّة سهام التي تنتقل من التأييد إلى النقد مع تبنّيها للفكر الماركسي، وفي رشاد الذي يميل إلى الحركة الإسلاميّة (ص ٩٢). ويرى المؤلّف أنّ الماركسيّين يشكِّلون غالبيّة الشخصيّات الروائيّة التي تؤيّد عبد النّاصر تأييداً متحفِّظاً (ص ٩٥). وهو كالعادة يحلّل هذا ويفسِّره بكبت النظام للحريّة إلى جانب أسباب أخرى.

وأمّا الشخصيّات الروائيّة الرافضة فيتبينّ المؤلّف أنّها أقل عدداً في الروايات السابقة على موت عبد النّاصر (عام ١٩٧٠) من تلك التي نُشرت بعد وفاته؛ وهو أمر طبيعي - كما يقول - أن يبرز الرفض في مرحلة السادات الذي شجّع على نقض الأسس النّاصريّة (ص ٩٧). ويشير المؤلّف إلى بعض الشخصيّات الروائيّة في **تلك الرائحة** لصنع الله إبراهيم، و**الشحّاذ** لنجيب محفوظ، وسالم وعبد الوهاب إسماعيل في **المرايا** لنجيب محفوظ على اختلاف موقفيْهما: فالأوّل وفدي أصبح شيوعيّاً، فهو يرفض تناقضات الثورة؛ والثاني متعصِّب إخواني يماثل في إخوانيّته الرافضة محمد برهان الإخواني أيضاً في **الباقي من الزمن ساعة** لنجيب محفوظ. ويتدخّل المؤلّف كالعادة ليؤكِّد أنّ هذه الشخصيّات على تعصُّبها تقدِّم أحياناً «نقداً له حظّه من المعقوليّة والصواب» (ص ١١٠). ويواصل تدخّله ليقول «إنّ المرء إذ يقرأ التاريخ الذي مضى ليشعر أنّ كثيراً من الجوانب السلبيّة التي اكتنفت التجربة النّاصريّة كان من الممكن تفاديها والسير نحو مستقبل سياسي أكثر إشراقاً وصحّة لو أنّ المؤسّسة الحاكمة أخذت نقد الرافضين بعين الاعتبار»، ويقدِّم أسانيد على ذلك (ص ١١٠ - ١١١). ولا شكّ - دون أن أشارك المؤلّف الدخول في حوار مع الشخصيّات الروائيّة من خارجها - أنّ الجوانب السلبيّة في التجربة النّاصريّة لها جذورها الأشدّ عمقاً من أن تعالج على هذا النحو المبسَّط؛ فهناك جذور طبقيّة واجتماعيّة وايديولوجيّة للسلبيّات فضلاً عن ملابسات سياسيّة واقتصاديّة داخليّة وخارجيّة يمكن أن تكون تفسيراً لها وتكون معالجتها بالوعي والسيطرة عليها.

أمّا الشخصيّة الروائيّة الانتهازيّة فيتبيّنها المؤلّف في رواية نجيب محفوظ **السمّان والخريف** في شخصيّة ابراهيم خيري، وحسن ابن عمّ بطل الرواية، ورؤوف علوان في رواية **اللصّ والكلاب** لنجيب محفوظ، وسرحان البحيري في رواية **ميرامار** لنجيب محفوظ أيضاً، ومحمد ناجي في رواية **الرجل الذي فقد ظلّه** لفتحي غانم، «والدكتور» في رواية **اللجنة** لصنع الله إبراهيم، وعبد الهادي النجّار في رواية **زينب والعرش** لفتحي غانم. ويتبيّن المؤلّف وجود عدد ضخم من الانتهازيّين في الرواية المصريّة. وهو يفسِّر ذلك من خارج بنية الرواية المصريّة بضعف الحياة الثقافيّة في المرحلة النّاصريّة التي كانت تحتاج إلى استخدام المثقّفين، وإلى اعتماد المثقّفين على الحكومة، فضلاً عن رفض كتّاب الرواية للانتهازيّين (ص ١١٨ - ١١٩).

أمّا الشخصيّة الروائيّة للهروبي أو المتراجع فقد مثّلها عيسى الدباغ الوفدي السابق في رواية **السمّان والخريف** لنجيب محفوظ، ومصطفى وعمر الحمزاوي في **الشحاذ**، وشخصيّات **ثرثرة فوق النيل**، ومنصور باهي في **ميرامار**، والروايات الثلاث لنجيب محفوظ ، إلى جانب دياب في **زينب والعرش** لفتحي غانم، ومصطفى في **السؤال** لغالب هلسا، وسعيد

وعباس في **نجمة أغسطس** لصنع الله ابراهيم. ويفسِّر المؤلف مواقف هؤلاء الهروبيّة بضغط الحكومة التي تدفع المثقّفين إلى تطليق السياسة (ص ١٣٢)؛ وإنْ كان يفسّر الهروب أحياناً على أنّه شكل من أشكال الاحتجاج السياسي (ص ١٣٧).

أمّا الشخصيّة الروائيّة الأخيرة فهي شخصيّة «المُستعدى»، وتمثّل الشخصيّة التي يناوئها النظام على أساس ماضيها. ويحصي المؤلِّف الأبطال المستعدَيْن فيجدهم عشرة وفديّين موزّعين على روايات نجيب محفوظ (ص ١٤٣): فعيسى الدبّاغ في **السمّان والخريف** ـ رغم وفديّته ـ يهلّل للثورة لطردها الملك فاروق ويسعد بالكثير من إجراءاتها التقدميّة، ولكنّ الثورة تستبعده بحكم ماضيه؛ وكذلك «عبده بسيوني» الوفدي السابق المخلص للثورة في **المرايا** ولكنّه يُتّهم ظلماً في مؤامرة ضدّ الثورة (ص ١٤٤).

وينتقل الكتاب بعد ذلك إلى فصل مهمّ من فصوله، يختصّ بالعلاقة بين شكل التعبير ومضمونه. فهناك ترابط بين تقنيّات العمل الأدبي وطبيعة المعارضة السياسيّة (ص ١٤٩). فلا شكّ أنّ واقع القمع والكبت والرقابة يفرض أسلوباً معيَّناً في النصّ المعارض والناقد للسلطة ـ كما يقول المؤلّف بحقّ ـ كنوع من التقيّة مثل اللجوء إلى الكناية والرمز والإشارة وغير ذلك. ويضرب على ذلك أمثلة من بعض الروايات مثل رواية **الزيني بركات** لجمال الغيطاني، التي كُتبت بتأثير القمع في الستّينات؛ ومثل **بنك القلق** لتوفيق الحكيم الذي لاقى بعض الصعوبات في نشرها؛ ورواية **نجمة أغسطس** التي نُشرت بعد أربع سنوات من موت عبد النّاصر، ومع ذلك فهي تتضمّن إشارات رمزيّة إلى قمع الفراعنة وستالين والمماليك بما يشير بشكل غير مباشر إلى نظام عبد النّاصر.

وإلى جانب هذه الأساليب الكنائيّة والرمزيّة فهناك وسيلة السخرية التي تفرضها الحاجة إلى التعبير غير المباشر. ولعلّ هذا هو ما حوّل الرواية من أسلوب المحاكاة للواقع الاجتماعي إلى الاتجاه التخييلي والرمزي. ولهذا يميِّز المؤلّف أربعة أساليب تقنيّة في الكتابة في هذه المرحلة، وهي: أسلوب الأليغوريا الذي نتبيّنه في **الزيني بركات** ويغلب عليه الإيحاء الرمزي والخالص؛ وأسلوب الإشارات الأليغوريّة التي نتبيّنها في **نجمة أغسطس**؛ وأسلوب الأصوات المتعدِّدة الذي نجده في **ميرامار** حتّى يختفي فيها الراوي وراء تعدُّد الأصوات؛ وأسلوب القصّ ذي المستويات المتعدِّدة ونجده في روايتي **تلك الرائحة** و**نجمة أغسطس** اللتين تتشكّلان من بنيتين داخل نصٍّ واحد (ص ١٤٩ ـ ١٧٥).

وينتقل المؤلّف بعد ذلك إلى دراسة محاور أساسيّة في بنية الشخصيّات في الروايات السياسيّة، مثل الاعتقال والسجن والتعذيب، ومثل دور الإغراء الوظيفي، ومثل دور المرأة، والموقف من الدين والجماهير والحزب المعارض والمثقّف الآخر. والمحور الأوّل يعرض أوّلاً أثر السجن في الشخصيّات الروائيّة المختلفة، وهذا ما يعطي للسجن نفسه دلالات مختلفة عند كلٍّ منها: فعند أحمد شوكت في **السكّرية** لنجيب محفوظ قد يتخذ السجن طابعاً رومنطيقيّاً، على حين يتخذ طابعاً اجتماعيّاً جماعيّاً طوبويّاً عند عثمان في **الشحّاذ**. وقد نتبيّن أثر التعذيب في الجلّاد نفسه كما في **العسكري الأسود** ليوسف إدريس. على أنّ السجن لا يبدو كأداة للإصلاح كما أنّه لا يستأصل سلطة المثقّفين بل لعلّه ـ كما يقول المؤلِّف ـ يعيد صياغتها (ص ١٨٧).

وتناقش هذه الفقرة مسؤوليّة عبد النّاصر شخصيّاً في قضيّة التعذيب، وهل كان يتمّ بمعرفته أو من وراء ظهره. ونتبيّن أنّ معظم شخصيّات روايتي هلسا **السؤال** و**الروائيّون** يرفضون تبرئة عبد النّاصر (ص ١٩٦).

أمّا المحور الثاني، محور الوظيفة، فهو يكشف استخدامها لقهر المثقّف أو لشرائه وتحقيق ما يسمّى بالاغتيال الهادئ؛ ذلك أنّ «قطع الأرزاق من قطع الأعناق» (ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣). وأمّا المحور الثالث فيتعلّق بالموقف من الجماهير؛ فالجماهير قد تكون أحياناً وسيلة لتعزيز قناعات وللحماية من الاضطهاد؛ وقد تكون أحياناً أخرى وسيلة للوصول؛ وقد يقف منها بعض الشخصيّات موقف التقديس، على حين يقف البعض الآخر موقف الإدانة محمِّلاً الجماهير مسؤوليّة سلبيّات المرحلة نتيجة لسلبيّتها نفسها.

والمحور الرابع هو محور «الدين». ويلاحظ المؤلِّف أنّه «شذَّ أنْ تجد شخصيّةً روائيّة في المؤسّسات الدينيّة أداةً لتغيير سياسي أو اجتماعي». كما يلاحِظ بحقّ أنّ الرواية العربيّة في العقود الأخيرة الثلاثة هي «رواية علمانيّة»، لا بمعنى الموقف المعادي للدين أو التجاهل له، وإنّما لأنّها تؤوّل الدين تأويلاً واقعيّاً موضوعيّاً. على أنّ الإسلام ـ كما يقول المؤلّف ـ تنوّسيَ في روايات التجربة النّاصريّة ودِينَ بوصفه فكراً ظلاميّاً لا عصريّاً في بعضها. وفي بعضها الآخر اُعتبر دين العدالة والمساواة، وهو في **ثرثرة فوق النيل** يبدو عاجزاً عن أن يقدِّم للشخصيّة المثقّفة مخرجاً لأزماتها السياسيّة. ويقوم الدين في رواية **السؤال** لهلسا (ص ٢٢٨) بدور قمعي «شبيه بالدور الذي تقوم به الشرطة».

أمّا المحور الخامس فهو محور المرأة. ولا تقود المرأة النضالَ السياسي بنفسها اللهمّ

إلاّ في بعض الروايات وهي جميعها روايات غير مصريّة يشير إليها المؤلّف. ولهذا يقف دور المرأة في الروايات المصريّة عند تشجيع المثقّف في كفاحه وتخفيف آلامه، أو تكون جسراً بينه وبين الجماهير، وقد تصبح عائقاً في مواجهة خططه السياسيّة (ص ٢٤٧). والواقع أنّ هناك مسرحيّة صغيرة هي مسرحيّة «النجاة» لنجيب محفوظ نجد فيها شخصيّة نسائيّة متمرّدة ثوريّة، تواجه السلطة مواجهة مسلّحة؛ ولكن يبدو أنّ المؤلّف لم يحرص على الإشارة إليها لطابعها المسرحي غير الروائي.

أمّا المحور السادس، وهو الحزب المعارض، فيتعرّض للعلاقة بين الأحزاب الشيوعيّة والتنظيم السرّي الذي أقامه عبد النّاصر داخل الاتحاد الاشتراكي. ويقتصر تحليل هذا المحور على رواية **البيضاء** ليوسف ادريس، وزينب **والعرش** لفتحي غانم، **والسؤال** لغالب هلسا. ويتعرّض لمحاولة احتواء الشيوعيّين، ولاسيّما في روايات فتحي غانم وغالب هلسا.

وأمّا المحور الأخير فهو الموقف من المثقف الآخر، ويعرض التناقض بين الشخصيّات الروائيّة المختلفة فيما بينها رغم ما يجمع بينها من عداء للمؤسّسة الحاكمة، مثل التناقض في أوساط الشيوعيّين، وبينهم وبين الوفديّين والإخوانيّين؛ على أنّهم قد يتلاقون ويتحالفون في مواجهة الخطر الخارجي، ثمّ يعودون إلى التناقض بعد ذلك (ص ٢٦٧). ولعلّ في أحداث روايتي **السكّريّة والقاهرة الجديدة** لنجيب محفوظ نماذج على ذلك.

وفي هذه الفقرة نجد المؤلّف يخرج عن سياق التحليل الداخلي للروايات ليفسّر، كعادته، العلاقة المتناقضة بين شخصيّاتها بأسباب من خارجها. وهو يعبّر عن هذا صراحة بقوله: «فلا ضير إذن من الخروج عن نطاق الرواية وإثبات ما قاله أحمد عبدالله وسلمى بوطمان ومحمد عودة في هذا الخصوص، فلربّما أعاننا على فهم طبيعة علاقة الشخصيّات المثقّفة الواحدة بالأخرى» (٢٦٧). كما يعقّب على رواية **الروائيّون** لغالب هلسا قائلاً: «وتوحي **الروائيّون** لهلسا أنّ الخلافات بين الشيوعيّين المصريّين الماويّين من جهة والمؤيّدين للاتحاد السوفياتي من جهة أخرى ليست عصيّة على الحلّ، وإنّما ناتجة عن تفكير عقائدي جامد» (ص ٢٧٤). ثمّ يعلن «خيبته الشخصيّة» في كثير من الشخصيّات الروائيّة (ص ٢٨٢)، ويتّهم المثقّفين بأنّهم يشاركون في مسؤوليّة القمع السلطوي بل في ترسيخ أقدام القمع، فضلاً عن تطلّعهم للسلطة (ص ٢٨٥). ولو اتّخذنا منهج المؤلّف وخرجنا عن الروايات لوجدنا سجون مصر في تلك المراحل تمتلئ بالمثقّفين الذين وقفوا موقف المعارضة لمختلف ظواهر القمع في النظام الناصري، فضلاً عن المواقف النضاليّة والتضحيات الكبيرة في مختلف المجالات. وأمّا مفهوم المؤلّف للتعامل مع السلطة فنعرضه بعد ذلك.

وينتهي الكتاب بتأكيد المؤلّف على أنّ هناك عناصر مشتركة بين شخصيّات هذه الروايات المصريّة وشخصيّات الروايات العربيّة عامّة. ولعلّ هذا هو ما يبرّر له العنوان الذي اتّخذه لكتابه.

ثمّ يخلص الكتاب أخيراً إلى ثلاثة تكهّنات بالنسبة لمستقبل الرواية المصريّة ـ العربيّة. فهو يتكهّن بأنّ روايات العقد الجديد «١٩٩٢ ـ ٢٠٠٠» ذات الطبيعة السياسيّة سوف تكون أكثر عنفاً في نقدها ومعارضتها. كما يتكهّن بأنّه رغم انتشار الحركات الإسلاميّة في الوطن العربي فإنّه لا يرى أنّ للإسلام دوراً أكثر «مبدئيّة» في الرواية المصريّة العربيّة في العقد القادم. والتكهّن الأخير هو أنّ التطوّرات الأخيرة في أوروبا الشرقيّة والاتحاد السوفياتي وأثيوبيا وفلسطين وغيرها قد تشجّع الروائيّين العرب على أن يكونوا دعاة أصلب للهبّات الشعبيّة وأكثر إلحاحاً على الثورة كسبيل مكمّل للفكر الإصلاحي (ص ٢٨٦ ـ ٢٨٨).

* * *

ولا شكّ أنّ هذا الكتاب هو جهد كبير مخلص في استيعاب مقوّمات الشخصيّات المختلفة في الروايات المصريّة خاصّة وفي محاولة تفسير مواقفها ومواقعها إزاء المرحلة النّاصريّة، متسلّحاً بمنهج علمي متّسق بشكل عام. على أنّ هناك بعض الملاحظات العامّة:

ـ لعلّ أولى هذه الملاحظات هي تلك الملاحظة التي أشرنا إليها طوال الفقرات السابقة الخاصّة بتدخّل المؤلّف باستمرار لتفسير أو نقد بعض مواقف الشخصيّات الروائيّة من خارج الرواية نفسها. وبرغم أنّ المؤلّف ينفي عن نفسه اعتبار الشخصيّات الروائيّة والأحداث الروائيّة انعكاساً مباشراً للواقع الاجتماعي الخارجي، فإنّه بهذا التدخّل والتفسير والنقد من الخارج يكاد ـ عمليّاً ـ يقع في هذه الرؤية الانعكاسيّة المباشرة. ولعلّ هذه الملاحظة تنقلنا إلى هذه الملاحظة الثانية:

ـ فالمؤلّف يعرض بشكل دقيق بالفعل لسمات كلّ شخصيّة من شخصيّات

الروايات، ولكنّه يعرض هذه السمات في ذاتها، معزولة عن سياقها الروائي الذي قد يفسّر هذه السمات بما حولها من أحداث وملابسات أخرى. فالشخصيّة الروائيّة عنصر في بنية زاخرة بالشخصيّات الأخرى والأحداث، وسلوكها هو مكوّن من مكوّناتها الذاتيّة الخاصّة بغير شكّ، ولكنّه كذلك محصلة للنسيج الروائي الذي يتحرّك فيه وبه. ولهذا فإنّ مواقفها تفسّر لا بذاتها وإنّما بالسياق الروائي العام. وأمّا نزع هذه المواقف من هذا السياق، فضلاً عن تفسيرها في ذاتها أو بسياق اجتماعي من الخارج فهو ينزع عنها طابعها كشخصيّة روائيّة، ويضعف من قيمة تفسيرها.

ومن هذه الملاحظة السابقة تنبع ملاحظة أخرى هي أنّه برغم النهج الصحيح بشكل عام في تقسيم الشخصيّات بحسب علائقيّتها واستبعاد المؤلّف للبعد الايديولوجي استبعاداً منهجيّاً، فلا شكّ أنّ هذا قد ساعد إلى حدٍّ كبير على تقليص طبيعة الشخصيّة وقدّمها من خارجها، فضلاً عن أنّ هذه العلائقيّة البحتة للشخصيّات الروائيّة قد جعلت لهذه الشخصيّات قيمة أقنوميّة في ذاتها. وبرغم الإشارات المتعدّدة للمؤلّف إلى الراوي ودوره، سواء كان جهيراً أو مضمراً، فإنّ الدراسة استبعدت انعكاس ايديولوجيّة المؤلّف على هذه الشخصيّات الروائيّة. والحقيقة هي أنّ هذه الشخصيّات ليست شخصيّات الواقع، وليست شخصيّات في ذاتها، وإنّما هي شخصيّات متخيّلة تمثّل رؤية المؤلّف الروائي للواقع.

وإذا كنّا نستبعد المؤلّف والكاتب الروائي في الدراسات النقديّة المحايثة للنصّ الروائي الإبداعي بشكل مؤقّت، ولا نتّخذ معرفتنا به أساساً للحكم على القيمة أو الدلالة في الرواية، فإنّه في الدراسات السوسيولوجيّة الخالصة للنصّ الأدبي لا سبيل إلى إغفال الموقف الايديولوجي والأثر الذاتي للمؤلّف. فمواقف الشخصيّات الروائيّة - كما ذكرتُ - هي رؤية المؤلّف لهذه المواقف في الواقع الاجتماعي. ولهذا لم يكن غريباً أن يُلاحظ الدكتور سماح بحقّ أنّ جميع شخصيّات رواية يوسف السباعي تؤيّد النظام النّاصري تأييداً مطلقاً؛ ذلك أنّ يوسف السباعي يكتب رواية ايديولوجيّة دعائيّة مباشرة باعتباره جزءاً من مؤسّسة السلطة. وليس غريباً أن نجد في الشخصيّات الروائيّة عند نجيب محفوظ مواقف متوازنة وسطيّة؛ ولا شكّ أنّ هذا يعبّر عن واقع اجتماعي، ولكن من خلال منظور نجيب محفوظ الخاص. وإذا تأمّلنا مثلاً النسيج الروائي للناقد الراحل غالب هلسا، سنجده تعبيراً عن رؤيته **الشخصية** وخبرته **الخاصّة جدّاً** التي تعكس حدود وطبيعة علاقاته الذاتيّة والاجتماعيّة والسياسيّة في مصر. فتضخيم هلسا مثلاً لمن يسمّيهم بالماويّين تضخيم لا أساس له في الواقع المصري، إذا نظرنا إلى الأمر نظرة اجتماعيّة موضوعيّة خالصة، ولا يخرج الأمر عن مجموعة من المثقّفين الذين لم يكن لهم علاقة بمجمل العمل السياسي المجتمعي. وكذلك الأمر بالنسبة لنماذجه النسائيّة التي تعبّر عن خبرة محدودة خاصّة جدّاً، فضلاً عن رؤيته السياسيّة المتعلّقة بحقيقة الحركة السياسيّة المصريّة والشيوعيّة عامّة؛ فمع احترامي الكامل لغالب هلسا فإنّ الصورة التي يرسمها للحركة الشيوعيّة المصريّة صورة لا تعبّر عن مجمل وحقيقة هذه الحركة.

وليس هنا مجال للتفصيل في ذلك، ولكن القضيّة التي أُلحّ عليها هنا، هي أنّ دراسة الشخصيّات الروائيّة غيرُ منفصلة عن الأخذ في الاعتبار الموقف الايديولوجي والتكوين الاجتماعي والسياسي والملابسات الخاصّة للمؤلّف الروائي إذا أردنا دراسة اجتماعيّة لهذه الشخصيات. ولهذا فمن الخطأ اتّخاذ هذه الشخصيّات الروائيّة في ذاتها باعتبارها تعبيراً مباشراً عن وقائع اجتماعيّة موضوعيّة وأساساً لتقييم هذه الوقائع. ولا شكّ أنّ الدكتور سماح أشار - كما ذكرت - إشارات متعدّدة إلى هذا، إلّا أنّه لم يكن جزءاً من منهجيّته العامّة.

وهناك ملاحظة جزئيّة تتعلّق بمفهوم المثقّف. فما هو مفهوم المثقّف في هذه الدراسة الخاصّة بالعلاقة بين المثقّف والسلطة؟ فهناك بعض الشخصيّات الروائيّة التي عرضتها الدراسة من الصعب أن تنتسب إلى مفهوم للمثقّف اللهمّ إلّا إلى المفهوم العام الذي يقول به جرامشي والذي يجعل كلّ إنسان مثقّفاً بل فيلسوفاً. والواقع أنّ الكتاب جعل من كلّ شخصيّة من شخصيّات الروايات مثقّفاً، أو تعامل مع مختلف الشخصيّات بهذا المفهوم العام، مثل حمدي الجندي المصري وغيره من شخصيّات أخرى. ولا شكّ أنّ كلّ مشارك في عمل سياسي، أي في عمل عام وذي موقف عام، هو مثقّف. ولكن الأمر كان يحتاج إلى تحديد؛ فهناك فروق بين المثقّفين؛ ولعلّ جرامشي أشار إلى ذلك، من حيث طبيعة العمل الذي يمارسونه والتخصّص الذي يتخصّصون فيه.

والملاحظة الأخيرة تتعلّق بمفهوم السلطة عند المؤلّف والموقف منها. فلا شكّ أنّ السلطة العربيّة، وكلّ سلطة، تسعى

لاحتواء المثقّفين واستخدامهم وسائل وأبواقاً لمصالحها. ولكنَّ هذا لا يعني أنَّ كل علاقة مع السلطة هي علاقة سلطويّة. وليس الموقف الصحيح من السلطة دائماً هو موقف القطيعة والرفض المطلقين. فليس سياسيّاً جادّاً من لا يسعى إلى السلطة أو يتعامل معها بشكل أو بآخر تحقيقاً لأهدافه. ولهذا فالعلاقة مع السلطة إنّما يتمّ تقييمها بحسب طبيعة السلطة وطبيعة العلاقة معها والموقف منها. ولا يتمّ الحكم عليها بشكل إطلاقي مجرَّد. هناك بغير شكّ اختلاف بين المثقَّف النظري الذي يقف داخل حدود ايديولوجيّة لا يخرج عنها تقييماً وحكماً وسلوكاً. وهناك المثقّف السياسي الذي يتعامل مع الواقع من أجل تغييره عمليّاً وليس نظريّاً فحسب. ولعلَّ مفهوم فوكو للسلطة الذي يتبنّاه المؤلّف هو المسؤول عن تعامله مع مفهوم السلطة في كتابه هذا. فبرغم صحّة مفهوم فوكو من حيث انَّ السلطة منتشرة منبثّة في البنية المجتمعيّة عامّة، وليست متمركزة فحسب في مؤسّسة علويّة، فإنَّ الاقتصار على هذا المفهوم يفضي إلى إفقاد السلطة المركزيّة دلالتها الاجتماعيّة الطبقيّة ويجعل الصراع معها صراعاً ضبابيّاً مجرَّداً أو يفضي في النهاية إلى الاستعلاء عنها والتمرُّد الفردي المطلق ضدّ المفهوم المطلق للسلطة أيّاً كانت!

وقد يصحّ هذا الموقف في التصوُّرات النظريّة والتطهُّريّة، ولكنّه في الممارسات النضاليّة السياسيّة يصبح عزلة واعتزالاً.

وتبقى أخيراً ملاحظة تفصيليّة صغيرة لا تتعلّق بمتن الكتاب وإنّما بجزئيّة في ملحق من ملاحقه. فلقد جاء في «ص ٢٩٨» أنّه في أيلول عام ١٩٥٨ نبّه الحزب الشيوعي المصري إلى الفوارق الاقتصاديّة والاجتماعيّة بين سوريا ومصر، وانقسم الحزب إلى قسمين بعد أن قرّر أحد الأجنحة الانضمام إلى «الاتحاد القومي» التابع للنظام.

والواقع أنَّ الانقسام الذي حدث في أواخر عام ١٩٥٨ لم يحدث بشأن الوحدة المصريّة السوريّة؛ فقد كان هناك موقف موحّد لكلّ الشيوعيّين المصريّين في الحزب الواحد الذين توحّدوا داخله في الترحيب بالوحدة ونقد الأسلوب اللاّديموقراطي في تحقيقها، مع الدعوة والنضال من أجل دعمها.

أمّا الانقسام فقد نشأ بسبب الموقف من الثورة العراقيّة. فلقد انقسم الحزب إلى جناحين: جناح يقول إنَّ التناقض الرئيسي في نظام عبد النّاصر لم يعد مع الامبرياليّة وإنّما مع الطبقة العاملة المصريّة ومع الشعب عامّة، وجناح يقول إنّه على الرغم من هذه المواقف السلبيّة للنظام فإنَّ التناقض الرئيسي لايزال بين النظام النّاصري والامبرياليّة العالميّة. ووقع الانقسام الفعلي بين الجناحين ولم يقرِّر أحد الجناحين الانضمام إلى الاتحاد القومي، وإنّما استمرّ كلا الجناحين مستقلّين تنظيميّاً. وعندما تمّ اعتقال الشيوعيّين عام ١٩٥٩ كان الجناحان معاً في عربة واحدة في الطريق إلى مختلف المعتقلات ومختلف أشكال التعذيب والمحاكمات. هذا للحقيقة والتاريخ.

هذه بعض الملاحظات العامّة والتفصيليّة التي لا تقلّل بحال من الأحوال من القيمة العلميّة الكبيرة لهذا الكتاب ولا من المتعة الصافية والفائدة الكبيرة في قراءته.

ليل المعنى وشموع الحوار

د. نزار بريك هنيدي

قراءة في كتاب ليل المعنى(*)
لصلاح ستيتيّة وجواد صيداوي

قضايا متعدِّدة هامّة تثيرها مقاربة عالم «صلاح ستيتيّة» ومواقفه في الشعر والوجود عبر الحوار الغني والممتع الذي أجراه معه «جواد صيداوي» وامتدّ على مساحة ١٨٤ صفحة من كتابهما الجميل **ليل المعنى** الصادر عن دار الفارابي/بيروت. يحدث هذا في الوقت الذي يشيع فيه اللّغط والهذر عن «موت الشعر»، لا في أوساط الجمهور بل - ويا للأسى - على لسان كثير من الكتّاب والشعراء الذين يبدون وكأنّهم يتنصّلون من «لوثة» علقت بهم وما عليهم سوى أن يثبتوا تخلُّصهم منها عبر اشتراكهم (الفاقع أو الخجول) في مراسم دفن هذا الكائن غير المرغوب به: الشعر!.

وإذا كان المجال الآن لا يسمح بمحاولة تقصّي الأسباب والدوافع التي تكمن وراء هذا الموقف، فإنَّ من المفرح القول إنَّ كتاب **ليل المعنى** جاء ليسهم في إعادة وضع الشعر في مكانه الحقيقي: في جوهر الوجود، في عمق الحياة، في أصل التجربة الإنسانيّة. فقد لا يكون للإنسان عامّة من معنى إلّا من خلال النصّ الشعري، كما يقول ستيتيّة؛ فالشعر هو الذي يعيد الإنسان إلى «وطنه» الأساس، الساجي تحت ركام الأحداث واليوميّات وشؤون الحياة وشجونها. إنّه سعيٌ مكثّف للعودة إلى الأصالة، إلى الجوهر، إلى البراءة

(*) صلاح ستيتيّة، ليل المعنى (حاوره جواد صيداوي)، بيروت (دار الفارابي، ١٩٩٠).

والطهارة الأصليّتين. والشعر ليس مضاداً للحقيقة، بل هو تكملة لها؛ ذلك أنّه يحمل الحقيقة على منكبيه لكي يأخذها إلى وجود أسمى وأجمل بحيث تغدو أكثر «حقيقيّة» ممّا كانت عليه. إنّ الشعر والحقيقة يتكاملان. وإذا كان المجتمع بعيداً عن الشعر، ويجري بصورة مستمرّة إبعادُ الشاعر عن المجتمع «السليم»، فليس ذلك إلاّ لأهميّة الدور الذي يقوم به الشاعر ولعدم قبوله بأن يلعب اللعبة الاجتماعيّة المعتادة والمألوفة فيصبح هو «المخرِّب الأكبر» وإنْ كان إنساناً مسالماً. وأمّا قرّاء الشعر - يقول ستيتيّة - فسواء كانوا قليلي العدد أم كثيري العدد فإنّهم أهمُّ من قرّاء النثر؛ ذلك أنّه لا بدّ من أن يتوفّر لدى قارئ الشعر تقنيةٌ خاصّة مرتبطة بحساسيّته، وبواقعه الإنساني والحياتي وبتجاربه مع الكلام وأبعاد الكلمات لكي يصبح هو أيضاً على قدر من الشفافيّة والطهارة الداخليّة يتيح له أن يلج عالم الشاعر. وبالطبع - يتابع ستيتيّة - فإنّ الشعراء أهمّ من الكتّاب؛ وليس في هذا القول أيّ مبالغة، فإنّنا نرى بوضوح أنّ ما يخلد من النتاج الأدبي على مرِّ العصور هو ما ارتبط بصورة من الصور بالشعر بما في ذلك النصوص الدينيّة؛ فالشعر هو في النهاية قمّة «هملايا» التعبير الأدبي.

القضيّة الثانية التي أثارها هذا الحوار في نفسي تتعلّق بمسألة مفاتيح العمل الشعري الخاصّة بكلِّ شاعر مبدع والتي تشكّل جسراً للعبور إلى ضفّة مملكته الإبداعيّة المتفرِّدة وتكون علامات طريق ترشد القارئ في تجوّله عبر الأروقة المعتمة وتفتَحُ له أبوابَ الغرف السريّة التي تخبّئ - بالأضافة إلى «جواهر الجمال» - أوراقَ الروح الخاصّة التي يأتي الشعر ليكشف أسرارها وخفاياها، بالرغم من أن الشاعر نفسه قد لا يكون على معرفة بها خارج لحظة توهُّجه الشعري.

وأنا لا أعني بمفاتيح العمل الشعري فقط تلك العناصرَ الخاصّة التي يراها الشاعر محور عالمه الإبداعي، وهي عناصر تحدَّث عنها صلاح ستيتيّة بإسهاب في هذا الحوار وحدَّدها بمجموعة من المفاهيم (مثل الزمن والدين والتاريخ والمرأة والموت). كما لا أعني بها فقط معرفة «أصدقاء القصيدة وأعدائها» في نظر هذا الشاعر مثلما يقول «كاظم جهاد» في مقدّمة ترجمته لمجموعة من قصائد صلاح ستيتيّة (صدرت بعنوان **القنديل المعتم** عن دار رياض الريّس عام ١٩٩٠)، وهي معرفةٌ يعتبر المترجم أنّ التوقُّف عندها يُمكّننا من الاقتراب من شعريّة الشاعر (وهو يحدِّد أصدقاء القصيدة بالنهر والفراغ والمسرحة والفلسفة ويذكر من أعدائها الاستعمال الابتذالي المعمّم للكلمة ولنوعٍ من الوضوح المفروض والمنطقيّة المفروضة على القصيدة). وإنّما أعني بمفاتيح العمل الشعريّ كلّ ما سبق بالإضافة إلى معرفتنا بمختلف جوانب تجربة الشاعر الحياتيّة والروحيّة وعناصر ذاكرته الثقافيّة ورؤيته المتكاملة للفن والوجود.

فقبل قراءتي لـ **ليل المعنى** اطّلعتُ على عددٍ من النصوص الشعريّة لصلاح ستيتيّة، ويومها وجدت صعوبةً كبيرة في محاولتي للتواصل مع العالم الشعري لتلك النصوص التي بدتْ لي وكأنّها لا تقول شيئاً خارجَ إطار تشكيلها الكلامي. واكتفيتُ بهذا الاستنتاج واعتبرتهُ واسماً لشعر صلاح ستيتيّة جميعه، ولاسيّما أنّ أدونيس نفسه في المقدّمة التي وضعها لقصيدة ستيتيّة «الوجود الدمية» التي ترجمها إلى العربيّة وصدرت عام ١٩٨٣ عن دار الآداب، يقول: «إنَّ الشعر نوع فريد من اللعب الخاص في حقل الكلمات» و«أنّ المعنى في شعر ستيتيّة هو محايث للكلمة: هو الكلمة ذاتها، إذ ليس لقصيدته موضوع أو مرجع خارجها، وإذا كان لا بدَّ من الكلام على «المعنى» في هذا الشعر فهو حوار الكلمة مع جارتها، أو هو ما تتهامس به اللغة. إنّه نوع من الصلاة تتعالى في أصوات الكلمات». ثمّ يصف شعر ستيتيّة بأنّه «شعر - هندسة: شكل جميل بذاته ولذاته...»

وكذلك جواد صيداوي الذي يقول في مقدّمته لكتاب **ليل المعنى** عن قراءته الأولى لبعض شعر صلاح ستيتيّة «غالباً ما كنت أخرج من قراءته ولسان حالي يقول: «إنَّ شيطانه يتكلّم بالصينيّة». ولكن جواد صيداوي يتابع «عدت إلى قراءته إذن علّني أستطيع فكَّ الرصد أو ما ظننته من قبل رصداً. وممَّا رغَّبني بهذه العودة إلى نتاج صلاح ستيتيّة معرفتي الشخصيّة به بعد استقراره في بيروت وسماعي بعض آرائه في الشعر والفن والنقد، فإذا بي أجد نفسي، هذه المرّة، في رفقة شاعر خلّاق قاس على نفسه وقاس على قارئه، يتجنَّب المعنى القريب، وإن كان ذا بهرج، ليذهب بك عميقاً عميقاً في رونق «الليل» وفي أغوار النفس المظلمة/المضيئة ليقبض بعد العناء العذب، على الجوهر المشعّ ببراءة الطفولة وطهر الوجود. إنّها الأصالة بمرتقاها الصعب..». وهكذا فإنّ الاكتشاف دفع بجواد صيداوي إلى مرافقة الشاعر ستيتيّة عبر حوار طويل تحدَّث فيه الشاعر مطوَّلاً بعمق وشفافيّة عن مختلف مراحل حياته ومكوِّنات ثقافته وشخصيّته ومواقفه وآرائه في الشعر والوجود، موحياً بعوالمه الخاصّة التي يقوم عليها فضاؤه الشعري والجمالي وكاشفاً للكثير من المعالم التي يمكن لها أن تضيء **ليل المعنى** الذي يكتنف جوهرَ شعره، ثمَّ قدَّم لنا هذا الحوار في الكتاب الذي نحن بصدده.

ولكن الإشكاليّة التي تطرح نفسها من خلال الكلام السابق، إذا حاولنا تعميمه على الصعيد النظري، يُمكن صياغتها

بالسؤال التالي: هل تكفي قراءة النصّ الشعري المبدع بذاته انطلاقاً من بنيته المستقلّة ومنطقه الداخلي الخاصّ وقوانينه المعزولة (حسبما يقول به البنيويّون)، أم أنّه لا بدَّ لولوج عالم النصّ من معرفة ما بالمفاتيح الشعريّة الخاصّة بكلّ شاعر أو بكلّ نصّ. ؟ وفي هذه الحالة هل على الشاعر أن يقوم بنفسه بتقديم مفاتيحه عبر طريق آخر غير طريق القصيدة (من خلال الدراسات والمقالات النظريّة أو المذكرات الشخصيّة أو نقد تجارب الآخرين)، أم أنَّ ذلك من مهمّة الحركة النقديّة التي من شأنها مواكبة الإبداع الشعري الجديد واستكناه خفايا كلّ تجربة وخصائصها الجماليّة والروحيّة وتقديمها إلى القارئ، وهي المهمّة التي لم يقم بها نقّادنا إلّا في استثناءات معدودة؟. ومع ذلك، فحتّى حين يتوفّر للشاعر نقّاد كبار ومتعاطفون أصلاً مع تجربته (مثل خالدة سعيد وكمال أبو ديب في علاقتهما مع تجربة شاعر كبير آخر هو أدونيس مثلاً) نرى أنَّ الحضور الحقيقي لشعر أدونيس ما كان له أن يتكامل لولا الكتب والمقالات الكثيرة التي كتبها أدونيس نفسه ورسم من خلالها معالمَ فلسفته النظريّة والجماليّة والشعريّة وكشف فيها عن مخبوءات وجدانه الثقافي والروحي والحياتي. وهكذا فإنّني أعتقد أنَّ السؤال السابق مشروع تماماً (بل ربّما كان يمثّل إحدى الإشكاليات الكبرى التي تواجه تجربة الشعر العربي الحديث)، وهو جدير بالتأمّل والمناقشة من قِبل المهتمّين بالحركة الشعريّة الحديثة. وإن كنت لا أرغب في الخوض في تفاصيل هذه القضيّة الآن (فليس هذا مجال بحثها) فإنّني أفضّل العودة إلى كتاب **ليل المعنى** في محاولة لاستنباط عناصر النظريّة الشعريّة الخاصّة بصلاح ستيتيّة حسبما تبدو من خلال أفكاره وآرائه المتعدِّدة المبثوثة في ثنايا هذا الحوار الطويل.

فصلاح ستيتيّة يعتقد أنَّ سرّ الشعر وسرّ الشاعر يكمنان في الطفولة، بدءاً من الكلمات ذات «المدلول الآخر» الذي يرتبط بعلاقتها مع أعماق الإنسان كما يرتبط بحجمها الموسيقي والصوريّ والذي لا يدرك الطفل مدلولاتها أو معانيها، إنّما يتذوّقها من خلال وقعها أو جرسها ويتخيَّل انطلاقاً من ذلك صوراً وأشياء مختلفة (وهو بذلك يؤكّد نظريّة ليفي شتراوس بأنَّ اللغة تسبق المعنى).

وهو يرفض الربط بين مضمون الشعر ولغة الشعر (إنَّ الشعر شيء، وموضوعات الشعر شيء آخر)؛ وأمّا الإلهام فإنّه يأتي من وعي الشاعر لأشياء كامنة في سرّ الإنسان، وإنْ كان ذلك الوعي مرتبطاً بالفعل الباطني. وأمّا عن التجربة الشخصيّة ودورها في خلق الإبداع الشعري فيقول ستيتيّة إنّ التجربة على الرغم من أهمّيتها غير كافية؛ ذلك أن العواطف الروحيّة والشهوانيّة وروعة المناظر الخلّابة ووقع المصائب الكبرى وكلّ ما يعصف بالإنسان من حسن أو من سيّىء غير كاف في الشعر. ويشير إلى قول «مالارميه» الشهير: «إنَّ القصيدة ياديغا لا تتكوَّن من أفكار أو من عواطف أو من أحاسيس، بل تتكوَّن من كلمات».

أمّا عن مسألة الغموض في الشعر فيؤكِّد صلاح ستيتيّة أنَّ للشعر منطقاً غامضاً؛ إنَّ الغموض الطبيعي هو رفيق الشعر منذ البداية، وما يأتي واضحاً يجب أن يأتي نثراً لا شعراً؛ النثر يعني الوضوح في المبنى والمعنى، وأمّا الشعر فيعني الغوص إلى أعماق كلّ ما هو غامض في الإنسان، لجلاء ما غمض من أسرار الكائن وأسرار الكون. والشاعر لا يكون شاعراً حقيقيّاً إذا هو لم يأت بجديد في شعره، وكلّ جديد يصدم وعي الناس وذوقهم في بداية أمره؛ لذلك قالت العرب عن الشعراء إنّهم ينطقون باسم الجنّ، ومن الشعراء من ظنّوا أنفسهم أنبياء كالمتنبّي مثلاً، ونجد ذلك في جميع الحضارات؛ فلكي ينجح الشاعر في السيطرة على مخيلة أبناء عصره، ينبغي عليه أن يفاجئهم بمعانٍ جديدة ولغة جديدة لم يألفوها من قبل. إنَّ الشاعر الذي لا تمكننا قراءته إلّا على «البعد الأوّل» هو شاعر فاشل؛ فالشاعر الكبير هو الذي يُقْرأ على مستوى الابعاد الأوّل والثاني والثالث والرابع، وفي كلّ قراءة على أحد هذه المستويات، يكتشف القارئ معاني جديدة. وأمّا عن ظاهر الغموض المصطنع في الشعر فيقول ستيتيّة: إنَّ الغموض للغموض في الشعر آتٍ من فقدان أيّ نافذة مضيئة لدى الشاعر، أي عجزه عن الوصول إلى أيّ سرٍّ في نفسه أو إلى أيّ سرٍّ من أسرار الوجود وأسرار اللغة فيتوهّم أنَّ جميع المعاني واضحة أمام نظر عقله وينطلق في الشعر من بدائيّات الأمور مستعيناً بالغموض لكي يوهم القارئ - إذا كان هناك من قارئ - بأنَّ هذا الغموض المحيط بشعره يخفي أعماقاً غنيّة، وبذلك يسعى بعض الشعراء من وراء هذا الشعر إلى إخفاء سطحيّته.

ومسألة الغموض تفضي بنا إلى قضيّة «الالتزام» في الشعر. وعنها يقول ستيتيّة إنّه من الممكن للشاعر أن يكون شاعر قضيّة؛ إنّما ينبغي على الشاعر الملتزم بقضيّة ما، إذا أراد أن يبقى شاعراً، أن يجعل من القضيّة التي يؤمن بها ويدافع عنها بشعره، اختباراً لإنسانيّته وإنسانيّة مجتمعه: فلا تقضي القضيّة على شاعريّته. والشاعر الحقّ يستمرّ شاعراً حقّاً سواء أكان ملتزماً أم غير ملتزم. إنَّ شاعريّة الشاعر ليست بالتزامه، بل هي في نفسه، وإذا كان هناك التزام، فإنَّ الالتزام لا يضيرها.

ويبقى العنصر الأهمّ بين عناصر نظريّة

صلاح ستيتيّة الشعريّة هو رؤيته للغة وكيفيّة تعامل الشاعر معها. فهو يعتبر أنّ اللغة عائق بالنسبة لكلّ شاعر - حتّى وإن كان الشاعر يعبّر بلغته الأمّ - فاللغة جسد، والشاعر يسعى إلى الروح، إلى الجوهر، وجسد الكلمة هو جسد شبه معدوم ولكنه مرتبط إلى حدٍّ ما بالفيزياء: فهناك حركة الفم، وحركة اللسان، ودور الأسنان والهواء التموّجات الصوتيّة؛ وإذا كان ثمّة انقطاع بين أصول اللغة عند الإنسان وبين اللغة المستعارة، فإنّ العائق يصبح أكبر حجماً وتصبح الشفافيّة أصعب منالاً. ولكن من الممكن أن يتجاوز الشاعر ذلك عندما تنجح لغته الشعريّة في إخضاع الكلمات لكي تستطيع التعبير عن أشياء، وعن معانٍ، لم توضع تلك الكلماتُ، في الأصل، للتعبير عنها.

يقول ستيتيّة إنّ خصائص الشعر مرتبطة بمعادلتين اثنتين تصبحان في النهاية، معادلة واحدة: الأولى تتعلّق باختبارٍ لأشياء يمارسها الشاعر على سطح الوجود، وعلى هامش النفس؛ فإذا بتلك الأشياء تكتسب في الأعماق معاني متعدِّدة لا حصر لها، وتسعى هذه المعاني للظهور إلى النور، كالجنين بعد اكتمال تكوينه في أحشاء أمّه، وعندما يخرج الجنين إلى الحياة طفلاً، لا يكون له أيّ تكوين ذاتي، في البداية، إلّا تعبيراً لمعنى سوف يحمله ويطوِّره هو في المستقبل. إذن فإنّ المعادلة الأولى عبارة عن سطح وهوامش في معان تسعى للظهور إلى النور، فالنور الخارجي يصبح غموضاً داخليّاً، والغموض الداخلي يصبح نوراً ينبثق من أعماق الظلمة. وأمّا المعادلة الثانية فهي الكلام؛ ذلك أنّ اللغة ترتبط بهذا الاختبار فتأتي الكلمات مختارة وعفويّة لتعبّر بهاتين الصفتيْن المجتمعتيْن عن ذلك الغموض وعن تلك الشفافيّة في آن معاً. وهنا ينبثق من جديد القانون الشديد الغموض للقصيدة التي تتقدَّم بين ليلها والليل الآخر على حدٍّ رهيف، على حدّ الفجر. فالشعر هو تفاعلٌ بين النور والظلام، بين ما وضح من معنى وبين ما عجز المعنى عن النفاذ إليه من السرّ، ويتغيّر المعنى من قراءة إلى أخرى انطلاقاً ممّا استمرّ غامضاً من ذلك السرّ. فالشعر هو حافظ الأسرار، والشاعر يساعد القارئ على تملُّك الأسرار سواء عن طريق الحسّ، أو الحدس أو الإشراق.

وعن ارتباط الشعر بالبيئة يقول صلاح ستيتيّة: صحيح أنّ الشعر لغة إنسانيّة، ولكن يجب أن لا ننسى أنّ الشعر، ككلّ شيء في الإنسان، مقيّد بالبيئة، مقيّد بالتطور، بالظروف الآنيّة، بالتحدّيات؛ إذ ليس هناك من موقف، من كلمة، من كتاب، من قصيدة، إلّا وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالبيئة.

وهكذا أعتقد أنّنا استطعنا استخلاص ملامح نظريّة شعريّة متكاملة من خلال آراء صلاح ستيتيّة وملاحظاته التي تناثرت عبر الحوار، والتي تناولت المفاهيم التالية: سرّ الشعر الكامن في الطفولة، الكلمات ومدلولها الشعري، مضمون الشعر ولغة الشعر، الإلهام الشعري، دور التجربة الشخصيّة في الإبداع، مسألة الغموض الطبيعي والغموض المصطنع، قضيّة الالتزام، اللغة وكيفيّة تعامل الشاعر معها، وأخيراً علاقة الشعر بالبيئة.

وهذه المفاهيم - وإن كانت ليست جديدة تماماً على الفنّ الشعري - إلّا أنّها، على الأقلّ، تكشف لنا رؤية صلاح ستيتيّة الخاصّة للشعر، والتي ينطلق منها لبناء عالمه الإبداعي المتميّز.

وإنّ الحديث عن ملامح نظريّة الشعر عند ستيتيّة يقودنا مباشرة إلى مسألة الحداثة والتحديث الشعري. فكيف يرى صلاح ستيتيّة الحداثة الشعريّة؟ نعود إلى شجرة الحوار لنقطف منها بعض ما يضيء لنا موقف ستيتيّة فنجده يقول: من الخطأ الكلام عن الحداثة أو عن القدم في الشعر، إنّ الشعر هو النار والنور، سواء كان قائله الشنفرى، أم امرؤ القيس أم المتنبّي أم فيرجيل أم مايا كوفسكي أم رينيه شار أم كيتس أم اليوت أم سواهم.. ومهما قيل في المتنبّي فإنّه يبقى أكبر شعرائنا، وهو كذلك، لا من حيث ميزان الشعر العربي وحسب، بل من حيث ميزان الشعر العالمي المطلق. إنّ الشعر سواء كان منظوماً وفق الأسلوب العمودي التقليدي أم كان حرّاً، هو شعر إذا كان ملتزماً فعلاً بتوضيح الأشياء المرتبطة بأعماق الوجود. وإذا كان هناك مقطع نثري منفتح على سرّية الأشياء، وعلى ارتباط الروح مع الأشياء، وعلى ارتباط الأشياء في ما بينها، فإنّ ذلك المقطع هو من صميم الشعر. وستيتيّة يرى أنّ ليس هناك من تجديد ذي قيمة في الشعر، إن لم يكن التجديد مرتبطاً بأعماق اللغة، وبأعماق المعاني المرتبطة بدورها ذاتيّاً باللغة. وتلك الأعماق هي من الثوابت القريبة من تلك القيم الروحيّة التي تجب المحافظة عليها لا بصورة متخفيّة، وإنّما بصورة انطلاقيّة. فالإنسان العربي يخوض عدّة معارك في وقت واحد: معركة ضدّ نفسه، ومعركة ضدّ واقعه اليومي، ومعركة ضدّ تاريخه، ومعركة ضدّ الحصون المنيعة، أو هذه القلاع التي ينبغي أن يخرج منها ليرى العالم. إنّ حركة التاريخ تفرض علينا السير إلى الأمام والمغامرة؛ ولو اقتضى ذلك ابتعادنا قليلاً عن حصون الأجداد، فإنّ علينا أن نبتعد عنها أحياناً وأن يبني الأبناء حصوناً جديدة، لا تكون نهاية لمسيرة، بل تكون منطلقاً لمسيرة جديدة؛ وهذا هو التطوّر التاريخي بمعناه الصحيح. والانفتاح على الآخرين، في مجالات الإبداع، وفي شتّى المجالات الفكريّة ظاهرة طبيعيّة

وضرورية، وإنّما الانفتاح على الآخر شيء، وأن تأخذ عن ذلك الآخر تجاربه الإبداعيّة على نحو تعسفّي، كما تحاول فرضها على واقعك، شيء مختلف جدّاً. فالتجديد هو أصعب ما يمكن أن يسعى إليه الشاعر؛ وفي كلّ معركة بين الجديد والقديم، ينبغي على الجديد أن يمتلك من القوّة ما يضمن له الفوز.

وعن حركات التجديد في الشعر العربي يقول ستيتيّة: لقد رأينا مثلاً أنّ هناك عدداً من الشعراء المجدِّدين فعلاً، ومن ذوي التأثير الفاعل، وأمّا الباقون فكانوا أتباعاً، والأتباع يتهدّم بناؤهم الشعري بسرعة ويصبحون شيوخاً قبل أن يمرُّوا بمرحلة الشباب. فهناك شعراء عرب كبار أخذوا من الشعر الغربي صوراً ورموزاً ومعاني وأدخلوها إلى العربيّة، دون أن تكون اللغة العربيّة، أو الرغبة بالتغيير، أو المخيلة العربية، مهيَّأة من الداخل لاستقبال تلك الصور أو تلك المعاني. وهذه القصائد، وإنْ كانت لشعراء كبار، سيقضي عليها الزمن، ولا يبقى في النهاية من الشعر العربي الحديث إلّا ما ينسجم مع عبقريّة اللغة وعفويّة الحضارة.

والكلام السابق يعيد إلى أذهاننا مباشرة السؤال الذي وضعه جواد صيداوي في مقدّمة الكتاب: إذ ما علاقة صلاح ستيتيّة بالمبدعين العرب، وهو الشاعر باللغة الفرنسيّة ذي الشهرة الواسعة في الأوساط الثقافيّة الغربيّة، بينما تقتصر معرفته، شاعراً ومفكِّراً، على نخبة محدودة من المثقّفين العرب؟ إنّ الجواب على هذا السؤال كما يقول صيداوي نجده في آثار الشاعر نفسه. فلو تعمّقنا تلك الآثار تعمُّقاً دقيقاً لوجدنا ملامح التراث العربي الأصيل نابضة بكلّ زخمها في شعر صلاح ستيتيّة ونثره، وهذا ما أدركه أدونيس، عندما قال في مقدّمة الترجمة العربية لقصيدة «الوجود ـ الدامية»: «إنّ صلاح ستيتيّة يكتب العربيّة بلغة فرنسيّة، أي بحدس إسلامي عربي»، بينما نرى الكثير من كتّاب «قصيدة النثر» في العالم العربي ـ وبخاصّة في لبنان ـ يكتبون الفرنسيّة أو الانكليزيّة بلغة عربيّة، مع فارق مهمّ جدّاً وهو أنّ صلاح ستيتيّة الذي يعتبر واحداً من أكبر الشعراء في اللغة الفرنسيّة (حسب تعبير دوموند يارغ) نراه في الوقت نفسه مسكوناً في كلّ نبضة من فكره، وفي كلّ ومضة من شعره، بتراثه العربي الإسلامي العريق، مع انفتاح ذكي على ما في الحضارات الكبرى في العالم من كنوز جليلة؛ فإذا بأصالته الشعريّة أصالة بكر، ليست عيالاً على أيّ من الشعراء العالميّين الكبار مهما عظم. وخلال الحوار يتحدَّث صلاح ستيتيّة مطوّلاً عن علاقته باللغة العربيّة والثقافة العربيّة الإسلاميّة بدءاً من طفولته وحتّى إدراكه وهو في باريس. إنّ ما يحتاج إليه في حلبة الصراع، ليس اللغة الفرنسيّة ولا الثقافة الفرنسيّة، وإنّما اللغة والثقافة العربيّة الإسلاميّة، وكما يقول: «أيقنت أن لا سبيل أمامي، لتحقيق أيّ نصر، إلّا بالعودة إلى جذوري، إلى أصالتي العربيّة». ولكنّها عودة المبدع الأصيل التي حدت بـ «أندريه بيار دوموند يارغ» لأن يقول: «إنّ صلاح ستيتيّة شقيق عصريّ لأولئك المفكِّرين العرب الذي أعادوا إلى الغرب، خلال العام ١٠٠٠ الميلادي، معرفة الفلسفة والرياضيات الضائعة في ظلام البربريّة». وأمّا علاقة صلاح ستيتيّة بالشعر العربي المعاصر، فعدا عن أنّه أصدر كتاباً عام ١٩٧٢ بعنوان **حملة النار** تناول فيه قضايا الشعر العربي المعاصر، فإنّ ستيتيّة يفاجئك في **ليل المعنى** بمعرفته الغنيّة وموضوعيّته العميقة حين يتحدَّث عن مختلف الاتّجاهات الشعريّة العربيّة، بدءاً من الشعراء التمّوزيّين وشعراء مجلّة **شعر** والسيّاب والبياتي ونزار قبّاني والماغوط وأدونيس وأمل دنقل، وصولاً إلى محمد علي شمس الدين وبول شاوول ومحمد العبدالله وسواهم. وليس خالياً من الدلالة قول «أندريه ميكال» حين يخاطب صلاح ستيتيّة قائلاً: «من المؤكّد أنّني لا أستطيع أن أفصل بينكم؛ لا أستطيع، في كتلة الشعراء العرب المعاصرين، أن أفرِّق بين الذين يختارون هذه اللغة أو تلك. الرسالة نفسها، رسالة سهم محدَّد في ذاته وبذاته، بأدواته الخاصّة وغاياته الخاصّة والضمير المؤلم نفسه لعالم ممزَّق وزمن متفجِّر، التوتُّر عينه بين الأنا التي لا تنقسم والعالم الذي يدعوها عالم الأشياء التي تتغيَّر، وعالم تاريخ يتحرَّك».

وقبل أن أختم عرضي هذا لكتاب **ليل المعنى** أودُّ الإشارة إلى مسألة أخيرة وهي «فنّ الحوار»، لأسجِّل إعجابي بهذا المحاور البارع «جواد صيداوي» الذي استطاع في هذا الكتاب أن يرتقي بالحوار من العمل الصحفي البسيط إلى مرتبة الفنّ الحقيقي، فاستطاع أن يجترح نموذجاً فذّاً لفنّ الحوار يختلف تماماً عمّا عهدناه من حوارات مرتجلة وساذجة لا تضيف معرفة، ولا تحمل متعة، ولا تضيء معتماً، ولا تكشف مخبوءاً، ولا تصلح إلّا لتسويد بعض الصفحات في الصحف والمجلّات التي قد لا تجد من يقرأها باستثناء صاحب الحوار ومحاوره. وأمّا في **ليل المعنى** فقد استطاع «جواد صيداوي» أن يصحبنا فعلاً في رحلة غنيّة ممتعة قدّمت لنا «صلاح ستيتيّة» شاعراً ومفكِّراً وإنساناً، كما لا يمكن لأيّ كتاب نقدي أو مقال نظري أن يقدِّمه لنا.

وإذا كان «هنري توما» قد قال ذات يوم: «إذا سُئلت من أين يمكن البدء بقراءة أعمال ستيتيّة، لنصحت السائل بقراءته بدءاً من **حملة النار**» فإنّني أستعير كلماته ذاتها لأقول: «إذا سُئلت من أين يمكن البدء بقراءة أعمال ستيتيّة، لنصحت بقراءته بدءاً من **ليل المعنى**».

الفهرس العام للسنة الأربعين

للآداب

عام ١٩٩٢

١ ـ فهرس الموضوعات

٢ ـ فهرس الكتّاب